

Виконавські
мистецтва:
традиційне,
сценічне,
масове

Вінцент РІС
Переклад з англійської
Геннадія КРАСНОКУТСЬКОГО

“БЕРЕЗНЯНКА”: НА ШЛЯХУ ДО СИМВОЛІЗАЦІЇ

Vincent Rees. Bereznianka: Becoming Symbolic.

Етнограф прагне розкрити сутність народу, поетичне відчуття подиву від того, чим цей народ є; ті унікальні властивості, що надають йому снаги до життя; потрясіння й виклики, що спонукають його рухатись вперед.

Уейд Дейвис (Davis 2002, 6)

Наведені слова етнографа Уейда Дейвиса (Wade Davis) наводять на думку, що танці також мають унікальні властивості, які надають людям снаги до життя. І стосовно окремих людей, і стосовно культур у цілому можна метафорично стверджувати, що вони переживають потрясіння й виклики, які стимулюють їх зміни та розвій. Танок “Березнянка” жив, живе й, можливо, продовжуватиме жити, але форма його, очевидно, постійно змінюватиметься. У цій статті я спробував розкрити сутність танцю “Березнянка” в його плінні річищами культури.

“Березнянка” — це назва сценічного танцю, поставленого добре відомим хореографом Кларою Балог, художнім керівником Закарпатського державного ансамблю народного танцю України. Цей танок також набув великої популярності в Канаді. У статті основна увага приділятиметься змінам, що їх цей танець зазнав, починаючи від первісного контексту свого побутування як весільного “підтанцювання” в селищах поблизу смт. Великий Березний на Закарпатті й закінчуючи його поширенням в Україні та Канаді. Танець “Березнянка” з кожним переходом з одного контексту побутування в інший зазнавав своєрідної фільтрації. Через аналіз контекстів, у яких хореографи ставили “Березнянку”, і порівняння змін його форми та значення я продемонструю, як цей танець рухався в напрямі від

чогось несамосвідомого й спонтанно-природного до чогось більш усвідомлюваного, національного й символічного в українській народній культурі Закарпаття.

У Канаді, особливо в провінції Альберта, де я вивершив велику частину мого дослідження, тисячі людей щороку беруть участь у виконанні українських народних сценічних танців. Ця українсько-канадська спільнота сформувалася внаслідок кількох хвиль імміграції в Канаду, що беруть свій початок наприкінці ХІХ ст. й продовжуються дотепер (див. Martynowych 1991). Населення, що постало завдяки цим імміграційним хвилям, забезпечує основу створення сотень українських танцювальних груп. В самій лише Альберті нараховується понад 80 українських танцювальних організацій, а по всій Канаді є приблизно 260 організацій з близько десятима тисячами учасників (Nahachewsky 1983).

Чимало учасників українських танцювальних гуртів — це канадці в третьому й четвертому поколіннях. Багато з них мають українське походження, хоча є й велика кількість людей змішаного походження, а дехто взагалі не є українцями. Однак у Канаді український танець діє як засіб зв’язку танцюристів з їхніми предками. Багато танцюристів не розмовляють українською в своїх сім’ях, тож український танець може бути для них одним із дуже нечисленних засобів збереження зв’язків з їхніми культурними витокami. При цьому бажання зберегти власні культурні витoki поєднується з сильним бажанням виявити творчий підхід та новаторство.

У Канаді “Березнянку” бодай один раз танцює в тій чи іншій формі майже кожен член української танцювальної спільноти. Вона виконується у своїй стандартній формі за участю восьми пар, а крім цього, також, як соло, дуєт або подеколи як суто жіночий груповий танок. Нині “Березнянку” може танцювати будь-яка група віком від десяти до сімнадцяти років. Її можна вивчати як тренувальну вправу, як вивершений танець або як частину танцювальної програми. Ці розмаїті маніфестації виявляють те, що має значення для людей, котрі практикують цей український танок у Канаді.

Згідно з загальноприйнятою думкою, “Березнянка” має зв’язки з сільськими танками або подіями фольклорного характеру, але в чому саме полягають ці зв’язки? Яким чином ті, хто виконують, створюють та споглядають цей танець, взаємодіють з першоджерелами? Нині “Березнянка” є в спільноті, де вона змінюється, розвивається й набирає сили, в той час як першооснова танцю залишається не

більш ніж далеким родичем. Я продемонструю, чому цей танець тепер є традиційним лише в символічному значенні. Однак, цей символічний зв'язок із традиційним світом селянства в Україні зберігає своє значення для сучасної українсько-канадської танцювальної спільноти. Тож почнемо з повернення до місцини, з якої цей танець веде своє походження.

Великобerezнянські підтанцювання

У Закарпатській області є Великобerezнянський район. Він знаходиться в північно-західному кутку Закарпаття, де рельєф здіймається вгору в напрямі Ужоцького перевалу на закарпатському гірському хребті. У цій малозаселеній місцевості розташовано декілька містечок і селищ, у тому числі районний центр Великий Березний, селище Люта тощо (Тронько 1970, 180). Селище Люта розташоване вище в горах поблизу річки Лютянки, в якому Клара Балог провадила своє дослідження й звідки походить джерело натхнення для створення сценічного танцю "Березнянка".

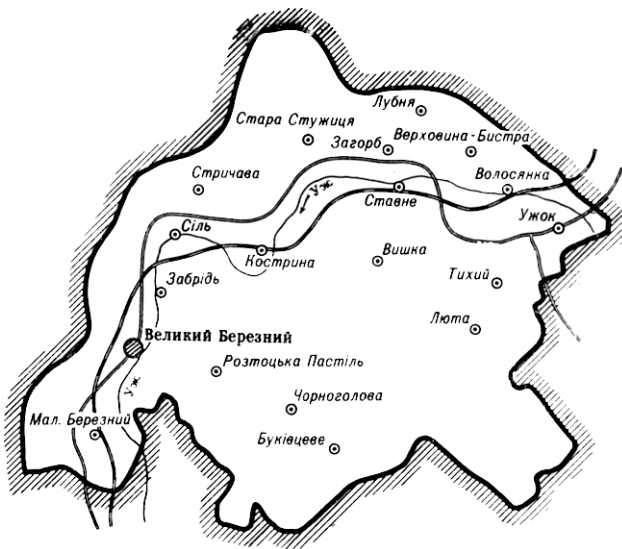


Рис. 1. Мапа Великобerezнянського району (Тронько 1970, 168)

У Великобerezнянському районі найбільш поширеною музичною й танцювальною формою протягом життя останніх поколінь був і залишається чардаш (див. Bellman 2001, Васильович 2006). Чардаш не є стереотипною національною українською музичною формою, й більшість дослідників зазвичай асоціюють чардаш із угорською національною культурою¹. Однак чардаші часто співають на

весіллях і під час інших подій, і одна з цих пісень стала музичною основою для "Березнянки".

Весільні ходи в Люті та інших селищах Великобerezнянського району включають так зване "підтанцювання" (*dance-like activity*). У межах більш широкого спектра виражальних систем людських рухів "підтанцювання" щільно пов'язані з власне танцювальною практикою, оскільки в них поєднані музика й рухи. Однак вони необов'язково виконуються під інструментальний музичний супровід. З огляду на наші задачі найважливішим є те, що "підтанцювання" самі виконавці не вважають справжніми танцями.

Джерелом натхнення для створення "Березнянки" були підтанцювання учасників весільної ходи. Коли процесія рухалася вулицею в напрямі церкви, селяни співали й підтанцювали під акомпанемент групи музик.

Це підтанцювання мало дуже неформальний і спонтанний характер і включало в себе комбінацію мотивів, що зазвичай можна знайти в більш формалізованих танцювальних номерах. Рухи були виплодом імпровізації. Учасники виконували рух, що його мені описали як *трясучку*. Ласло Фелфолді (László Felföldi) та Анка Джуркеску (Anca Giurchescu), етнохореологи й дослідники відповідно угорських і румунських танців, пояснили мені, що такі танцювальні елементи часто можна побачити й в угорських та румунських ходах чи процесіях.

Трясучка була найважливішим танцювальним елементом тих часів. Слово "трясучка" походить від дієслова "трясти". Це дуже пружний рух, що виконується до музики метру 2/4, протягом двох тактів, в ритмі двох вісімок і чвертною нотою (із притактом однієї шістнадцятки перед першим тактом). Перед першим тактом виконавець приземлюється на ліву ногу із підскоку. На першому такті носком правої ноги або цілою ступнею торкається землі перед собою й децю навскоси. Виконавець підскакує знову на лівій нозі, приземлюючись на другій вісімці, в той час як права нога відривається легко від землі. На другому такті на четвертій ноті танцюрист перескакує з лівої ноги на праву. На наступних двох тактах вся послідовність рухів повторюється з іншої ноги. Згідно з описом Клари Балог, під час виконання цього

рі нараховується п'ять музично-темпових варіацій.

² Лариса Сабан (Larusa Saban) пропонує відрізнити між термінами "танець" і "танок" якраз цими якостями (Saban 2001, 94). Тут будемо вживати термін "пританцювання".

¹ Одна з найвідоміших версій "Чардашу" створена Вітторіо Монті для скрипки й фортепіано. У цьому віртуозному тво-

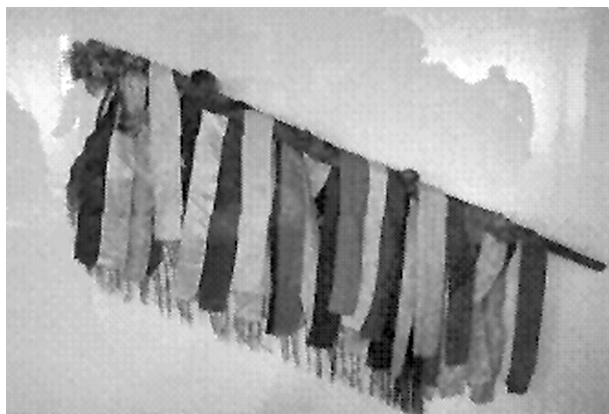


Рис. 2. Курагу з Ужгородського краєзнавчого музею

елемента голова рухається в такт музиці так, начебто озирається праворуч і ліворуч. Голова повертається праворуч і ліворуч, щораз в ритмі двох вісімок і чверті. Руки тим часом вільно висять по боках.

Характерними для процесії є також “курагу”, або ж інша форма весільного жезлу, що його носить учасник процесії³. Той, хто несе курагу, має підкидати її на ходу в повітря. Це також можна вважати елементом підтанцювання.

Значення підтанцювання у Великоберезнянському районі

Народний танець часто є вираженням спонтанних радощів і відображення духу музики. Він сповнений імпровізації, і, хоча за формою може бути дуже простим, насправді є багатим та експресивним комунікативним засобом. Танцівник або група виконавців під час танцю можуть тримати в свідомості велику кількість речей, у тому числі демонстрацію пошани молодій парі, радості, любовного інтересу, загравання або утвердження авторитету.

Досі ми розглядали пританцювання у його “живій” (*vival*) формі, що згодом стало танцем “Березнянкою”. Слово *vival* — це староанглійський прикметник, запропонований Андрієм Нагачевським, аби відрізнити виконання танку в живому середовищі від його сценічного аналога “відродженого” танцю (*revival*) (див. Nahachewsky 2003)⁴. Слово *vival*

³ Слово “курагу” споріднене зі словом “хоругва”, тобто церковний стяг, прапор або штандарт. Цей термін може бути пов’язаний зі старослов’янським та українським словом “корогва” або “корогу”, що означає прапор або стяг, часто використовуваний у релігійних або військових церемоніях (див. Andrusyshen 1955).

⁴ Поняття *vival* також аналізується в опублікованій в цьому збірнику статті Андрія Нагачевського “Від національного до видовищного: про відродження українського народного танцю в Канаді”.

означає, що танець “живе”, існує в органічному контексті та зберігає свій спонтанний характер. *Revival*, навпаки, вказує на свідому спробу відтворити живий танець, що дістався від минулих часів. Відроджений танець можна охарактеризувати як зорієнтований у минувшину. Це означає, що виконавці танцю намагаються відтворити “уявний” простір, найчастіше середовище давнього українського села. У сценарії живого селянського танку та пританцювання на кшталт того, що є предметом нашого дослідження, танцюристи не заангажовані з минулим. Танцівники перебувають у теперішньому часі й не переймаються тим, що вони зберігають ці рухи як спадщину минувшини. В українських традиціях живий танець звичайно не має детально вираженої хореографії, не репетирується, а танцівник виконує його для самого себе, свого партнера або інших учасників події. Зазвичай відсутні фронтальна орієнтація, сцена, прямі лінії й майже завжди є дуже багато імпровізації й варіативності. Селянин або виконавець живого танцю не переймається осанкою, нарочитими посмішками, не випрямлює ніг заради “більш приємного художнього” виконання. Виконавець живого танцю танцюватиме заради насолоди, виражаючи в танці свій святковий настрій. Малі діти, що зростають у спільноті й відвідують багато весіль, вивчають живий танець через споглядання. Таким чином, традиція танцю передається від старших поколінь молодшим.

“Березнянка” на сцені в Україні

Клара Редирівна Балог була однією з перших танцюристок у Закарпатському ансамблі танцю. Протягом багатьох років вона була талановитою танцюристкою й солісткою Закарпатського ансамблю, а 1959 року була призначена художнім керівником ансамблю й працює на цій посаді дотепер. Вона створила десятки хореографічних постановок, але найбільш ушлявлені серед них є танці “Бубнарський”, “Раковецький кручений”, “Бойківська забава” й “Березнянка” (див. Хланта 1994, 43-46).

Десь наприкінці 1950-х років Клара Балог навідалася в селище Люта, де спостерігала сільське весілля й провела опитування кількох місцевих мешканців⁵. Саме на основі цих польових досліджень вона створила “Березнянку”. Перша версія цієї композиції Клари Балог отримала назву “Весільний танок”

⁵ Клара Балог розповідала мені, що це було десь у 1960-х роках, але в книзі К. Черкашини, що вийшла друком 1960-го року, уже включено ілюстрацію “Березнянки”, с. 19.

і символізувала весілля. У своїй сценічній хореографії Балог привернула увагу до теми весільної ходи завдяки тому, що виконавці при переході від однієї фігури до наступної трималися разом і виконували рухи “трясучки”. Клара Балог пояснювала, що вона “думала, що буде цікавіше, якщо замість однієї кураги кожен триматиме жезла. Це справа хореографа — використовувати власну фантазію. К. Балог також зробила рухи більш “академічними”⁶. “Врешті-решт це професійний колектив”, — сказала вона. Згодом, ця композиція була перейменована на “Березнянку”. Правдоподібно, нова назва краще віддзеркалювала мандат ансамблю представляти кожний район Закарпатської області.

Музика, використана закарпатським колективом, була інструментована й виконувалася більшим оркестром, ніж група з трьох інструментів, що грала в селищах. Професійний хор співав слова чардашу, що його співали в селищах Великоберезнянського району.

Ми описали танцювальний елемент трясучка, в якому на першому такті нога торкалася підлоги, ковзала або притопувала по ній. У новій версії кроку нога випрямлена, витягнута й швидко і різко відбивається від підлоги на висоту приблизно 20 см. Постановка “Березнянки” Клари Балог починається зі сцени, в якій виконавці зображають святкування весілля. Танцівники повільно гуртуються на сцені під спів хору. Після невеличкої пантоміми зі заграванням починається головна частина танцю. Всі пари збираються по двоє на авансцені справа (на лівому боці сцени з точки зору глядача) і перетинають сцену, після чого розпочинають танець.

Одна з пізніших версій танцю описана в книзі Андрія Гуменюка “Українські народні танці” 1969 року (Гуменюк 1969, 577–588). В цій версії “Березнянки” вже немає співу. В описі А. Гуменюка не згадується про хор, а вихід танцюристів дещо змінився. В останній частині танцю дівчата тримають хусточки.

За словами Мирослава Вантуха, нинішнього художнього керівника ансамблю Вірського, Павло Вірський у 1960-х роках розширив репертуар ансамблю, включивши в нього танці з різних регіонів України. П. Вірський високо оцінив унікальний стиль “Берез-

нянки”. Її музична композиція, танцювальні рухи й використання реквізиту забезпечили той контраст, що його П. Вірський шукав у своєму репертуарі. Він запросив Клару Балог до Києва, щоб навчити учасників ансамблю Вірського виконувати цей танець.

Під час підготовки нової постановки танцю П. Вірський вніс у хореографію декілька змін. Він набагато більше наситив танець балетною естетикою й змінив початок. У версії П. Вірського танець починається з виходу всіх хлопців у глибині сцени з лівого боку, а всіх дівчат — з глибини правого краю сцени. Танцівники одразу сходяться в центрі сцени й парами рухаються прямо на глядачів. Серед інших змін — відсутність хору й різні соло-виходи. В оригінальній версії рухи головами були, на думку П. Вірського, незграбними й естетично непривабливими. Поданий А. Гуменюком опис трясучки, яку він називає “закарпатськими дрібушками”, наслідує більш ранній стиль, в якому голова озиряється справа наліво. В остаточній версії П. Вірського голова, замість озиратися справа наліво, нахилиється справа наліво. Клара Балог прийняла всі ці зміни, і наразі Закарпатський ансамбль виконує “Березнянку” в інтерпретації П. Вірського. Цей танець став основним елементом у репертуарі ансамблів Вірського й Закарпатського. Обидва ансамблі виконують цей танець навіть понині.

Значення “Березнянки” на сцені в Україні

У нашому випадку цей танець може розглядатися як відроджений, а може й ні. Можна сказати, що, аби щось відродити, аби примусити щось жити заново, це щось передусім повинно було жити раніше. В жодному селищі ніколи не було жодного живого танцю під назвою “Березнянка”, як це було з танцями чардаш, аркан, гопак, козачок, полька та інші. На мою думку, Клара Балог не відродила танець, а створила витвір мистецтва під враженням від сільського весілля. Є декілька рухів, що були відроджені на сцені, але не танець, як такий. Одначе, цей новий витвір під назвою “Березнянка” в ряді інших відроджених танців на кшталт “Аркан”, “Гопак”, “Козачок” тощо став частиною канонічного українського репертуару. Деякі хореографи відроджують для сценічного втілення давніші танці, які вони бачили в селах, інші ж ставлять нові танці під впливом окремих танцювальних рухів. Ще інші створюють свої композиції без конкретного етнохореографічного джерела. Будь-який з цих творів може здобути славу, якщо він посяде символічне значення репрезентан-

⁶ Поняття академічного танцю в контексті колишнього Радянського Союзу відноситься до ретельно відшліфованої форми народного танцю, в якому танцівники з академічним рівнем підготовки виконують танцювальні елементи в естетиці балетних постановок.

та давніх традицій. “Березнянка” мала доволі великий успіх.

“Березнянка” у Канаді

“Березнянка” не входила до танкового репертуару ранніх українсько-канадських поселенців. Більшість із них емігрувала з Буковини та Галичини, а не з Закарпаття, і навіть подібне пританцювання не зустрічалося на весіллях в Канаді. Не була вона представлена й у репертуарі Василя Авраменка, коли він розпочав педагогічну діяльність по всій Канаді в 1920-х роках (див. Авраменко 1947). Закарпатські танці, в тому числі “Березнянка”, з’явилися під радянським впливом. Ансамбль Вірського розпочав гастролі в Канаді та Сполучених Штатах у 1960-х. Згодом у 1970-х та 1980-х роках. Клара Балог була запрошена до Канади провести декілька танцювальних семінарів у Форт К’Апель (Fort Qu’Appelle) в провінції Саскачеван. Щороку ці семінари відвідувало багато хореографів, які почали навчати “Березнянки” по містечках і громадах Канади. Завдяки сукупному впливу Клари Балог та ансамблю Вірського, а також через наявність музичних та відеозаписів, “Березнянка” поширилася значно більше, ніж інші закарпатські танці.

Я спостерігаю три стратегії створення нових сценічних постановок “Березнянки” в українсько-канадській танцювальній спільноті. Деякі інструктори намагаються відтворювати версію Вірського якнайточніше, якнайближче до “оригіналу”. Певна річ, для більшості інструкторів в українсько-канадській танцювальній спільноті роль оригіналу відіграє дуже театралізована “Березнянка” П. Вірського, вже віддалена від свого живого прототипу кількома ступенями. “Березнянка” в інтерпретації П. Вірського стала загальноприйнятою стандартною версією. Я називаю це “стандартною” стратегією. Під час проведення свого дослідження я спостерігав багато прикладів стандартної стратегії як у сільських, так і в міських клубах українського танцю.

Попри намагання точно імітувати версію П. Вірського, клуб не завжди має можливість чітко її відтворити. Варіації трапляються, коли у танцюристів недостатньо часу, підготовки або ресурсів для того, щоб зробити точну репліку стандартної версії. Танцюристи ансамблю Вірського є професіоналами, що часто репетирують по вісім годин на день, у той час як в Альберті більшість укомплектованих ансамблів репетирують від шести до дванадцяти годин на тиждень. У школах і клубах для молодших танцюрис-

тів або для відпочинку заняття можуть тривати лише одну чи дві години на тиждень.

В той час як ансамбль Вірського виступає з цим танцем постійно протягом понад двадцяти років, місцеві групи в Альберті вивчають цей танець протягом одного року (можливо, двадцяти репетиційних годин), а виконавши його декілька разів, відмовляються від нього на користь якогось нового танцю. Однак танцюристи не шкодують зусиль, і батьки пишаються, коли бачать на сцені своїх дітей, зайнятих “збереженням” їхньої культури.

Другу стратегію, яку я спостерігав, можна розглядати як “адаптацію”. Одна з поширених причин не копіювати композицію П. Вірського полягає в неможливості це зробити. Обставини заважають аматорським групам досягати технічного рівня, встановленого ансамблем Вірського. Враховуючи це, що можна взяти з моделі П. Вірського, аби не засоромити танцюристів або інструктора?

Стратегія адаптації, що є найпоширенішою у досліджуваному мною регіоні, має багато зв’язків зі стандартною стратегією, але включає значну кількість переробок. Основний танцювальний елемент, раніше відомий як “трясучка”, а тепер часто відомий як “крок Березнянки”, продовжує домінувати й надає танцю єдину композиційну лінію, а також забезпечує зв’язок зі стандартною версією. Це одна з небагатьох ланок, що ведуть до живого підтанцювання, відомого з Великоберезнянського району. Стратегія адаптації часто зберігає назву танцю й використовує музику ансамблю Вірського. Все решта, у тому числі кількість виконавців, костюми, композиційний малюнок і танцювальні комбінації відкриті для творчої інтерпретації.

У третій стратегії, яку я називаю залишковою стратегією, залишається все менше й менше від стандартної й загальноприйнятої композиції цього танцю. Можливо, все, що залишається — це основний танцювальний елемент. Всі попередні версії “Березнянки” були парними танцями. Тут, однак, “Березнянка” може бути поставлена як соло, дует, тріо або дівочий танок. Крім того, основний елемент “Березнянки” можна знайти в танцювальних програмах, що відображають велику регіональну розмаїтість. Так, танець-вітання “Привіт”, який чимало клубів мають у своєму репертуарі, презентує разом велику кількість регіонів України у стрімкому синопсисі програми концерту, який він відкриває⁷. Ансамбль

⁷ Ці композиції поширилися в Канаді під впливом ансамблю Вірського після їх турне в Північну Америку. У Канаді вони

Вірського також має у своєму репертуарі “Карпатську сюїту” Мирослава Вантуха, у якій представлено танцювальну культуру Гуцульщини, Буковини й Закарпаття. В українсько-канадській спільноті шанувальників сценічного танцю загальноприйнятою практикою є копіювання моделі ансамблю Вірського й адаптація її до потреб клубів. У багатьох таких ситуаціях при презентації Закарпаття використовується основний танцювальний крок із “Березнянки”.

Тут ми зустрічаємось з бажанням зберегти щось традиційне, аби танець не втратив зв'язок зі своїми сільськими коренями. В двадцяти постановках, що я формально зібрав протягом дослідження цієї теми, і в десятках інших, що я бачив, основний танцювальний елемент і музика перетворюються на символи, на бренд або логотип, що дає змогу вважати цей танець закарпатським.

У зібраних мною прикладах танець деколи все ще вочевидь виявляє вплив “Березнянки”, але назва його змінена: “Закарпатські ритми”, “Закарпатська мелодія” або просто “Закарпатський танець”. В інших випадках танець незаперечною основою має “Березнянку”, але музика замінена на інші закарпатські мелодії. Часто музика – чи то “Березнянка”, чи то інший закарпатський мотив – або скорочується, або подовжується чи ще якимось чином змінюється, аби задовольняти потреби певного колективу в певний рік.

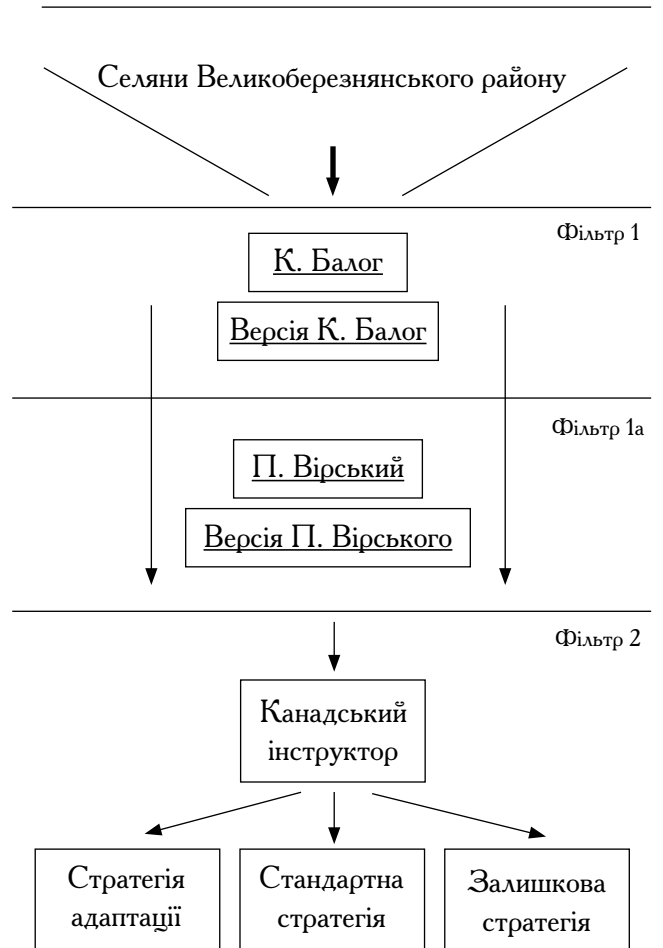
Інші цікаві варіанти залишкової стратегії можна побачити, коли основний танцювальний елемент “Березнянки” або інші рухи, що походять від нього, переходять в інші закарпатські танці, як у випадку з вкрапленням танцювального елемента в композиції на кшталт “Дуботанцю” або “Тропотянки”. Щороку велика кількість загальних закарпатських танців ставляться на сцені, і основний танцювальний елемент “Березнянки” дуже часто зустрічається в них.

Зміни в семантиці

У наведеній діаграмі я показав фільтри, що мали вплив на “Березнянку” від часів, коли вона була “підтанцюванням” у селищі Люта, і до теперішнього часу в Канаді.

Я хотів би привернути увагу до деяких значних розходжень у кожному з контекстів. З одного боку, ми маємо сільську, технологічно бідну, селянську спільноту, в якій участь у танці була певним соціаль-

звичайно називаються “Привіт”, хоч ансамбль Вірського виконує цю композицію під назвою “Ми з України”.



ним явищем, пов'язаним із весіллями та іншими ритуалами. У селищах Великоберезнянського району пританцювання реалізувалося щоразу й кожним окремим танцюристом досить по-різному. Кожен танцюрист і музикант пропускали рухи крізь призму свого настрою, сп'яніння й веселощів. Кожен танцівник у цьому контексті створював нову комбінацію рухів при кожному наступному виконанні. На пізнішій стадії Клара Балог і Павло Вірський просіяли матеріал танцювальних рухів крізь свої особисті контексти і цінності, щоби створити академічний сценічний танець. Їхні середовища були в багатьох аспектах вражаючими та унікальними. Пізніше, в ХХІ сторіччі, “Березнянка” переходить в українську громаду в канадському Едмонтоні, що складається здебільшого з середнього класу, урбаністичну, зі споживацькою економікою, в якій учасники мають гарну освіту, а участь у виконанні українських танців переважно обмежується щотижневою діяльністю, пов'язаною з ідентичністю (див. Nahachewsky 2002). У сучасному українсько-канадському танці індивідуальні виконавці не вільні самовиражатися так, як це робили гості на сільському весіллі. Творча відповідальність тут перекладається на інструкто-

рів. Кожний інструктор просіює матеріал крізь свої власні особисті уявлення. Зв'язки між різноманітними контекстами здебільшого слабкі й реалізуються в одному напрямку — від більш ранньої громади до більш пізньої. Зв'язок між ними носить переважно символічний характер.

Незалежно від стратегії чи ситуації “Березнянка” так чи інакше символізує Закарпаття. З точки зору семіотики можна сказати, що “Березнянка” є позначником, а Закарпаття найчастіше виступає в ролі позначуваного (див. Leeds-Hurwitz 1996).

У 1960-х роках в Ужгороді “Березнянка” правдоподібно була немовби символом північної гірської околиці Закарпаття. Згодом, особливо з перспективи Києва, танець став символізувати Закарпаття загалом. Одним із побічних результатів процесу перетворення танцю на символ є злиття етнографічного регіону з адміністративно-територіальною одиницею. Політичні кордони Закарпатської області легко побачити на мапі, і сторонні особи можуть подумати, що все населення регіону має спільні культурні ознаки. “Березнянка” не лише стала означником для всієї Закарпатської області — у певних ситуаціях означуване стає навіть ще менш чітко окресленим, а танець починає асоціюватися з цілою Україною. “Березнянка” може виступати символом будь-яких із названих людей або місцин. У Канаді, де більшість глядачів, виконавців, їхніх батьків і навіть інструкторів має слабе уявлення про географію України, етнографічні та адміністративні кордони зливаються ще більше. “Березнян-

ка” є цілком придатним символом закарпатської (регіональної та етнографічної) культури. Не всі інструктори, батьки й, можливо, невелика кількість танцюристів і зовсім мало глядачів зможуть знайти Закарпаття на мапі. Дуже мало хто з них бував там чи може сказати, які селища розташовані в горах, а які — на рівнині.

Під час дослідження цих танців я очікував виявити, що чимдалі вони відрізнятимуться від стандартної версії або версії П. Вірського, чим менше вони сприйматимуться традиційними. Проте так не сталося. Танцівники, хореографи, батьки й глядачі — всі вони, здається, приймають будь-яку версію “Березнянки” як відповідну символічну репрезентацію Закарпаття.

Я намагався окреслити спосіб, у який один танець став набуттям українсько-канадської танцювальної спільноти, і простежити зміни, що відбулися з ним під час цього процесу. Я очікую, що інші українські танці в Канаді можуть мати з ним багато спільних рис, в той самий час, можливо, багато в чому відрізняючись.

На своєму шляху від свого первісного контексту до побутування на новий континент “Березнянка” зазнала значних змін. Нині цей танець має лише віддалений зв'язок із живою традицією сільського підтанцювання. Я порівняв би це з долею сім'ячка, що вижило в подорожі з однієї країни в іншу. Це сім'я було пересажене й тепер зростає на нових теренах. Танець виглядає інакше, він інакше звучить і має інакше смислове наповнення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Авраменко Василь. Українські національні танки, музика і стрій.— Вінніпег: Видано автором, 1947.

Гуменюк А. І. Українські народні танці.— Київ: Наукова думка, 1969. Історія міст і сіл Української РСР. Закарпатська область. За ред. П. Т. Тронька.— Київ: Інститут історії НАН України, 1970.

Хланта Іван. Пісня над Карпати.— Ужгород: Карпати, 1994.

Черкашина К. Заслужений Закарпатський народний хор.— К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960.

Andrusyshen, C. H., (ed.) 1955. *Ukrainian-English Dictionary*. Saskatoon: University of Saskatchewan Press.

Bellman, Johnathon. 2001. “Csardas,” in *Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed. New York, vol. 6, 759.

Davis, Wade. 2002. *Light at the Edge of the World*. Vancouver and Toronto: Douglas & McIntyre.

Leeds-Hurwitz, Wendy. 1996. “Semiotic Approach.” *American Folklore: An Encyclopedia*, J. H. Brunvand, ed., New York: Garland Publishing, 656-657.

Martynowych, Orest T. 1991. *Ukrainians in Canada: The Formative Period, 1891-1924*. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies.

Nahachewsky, Kim. 1983. *Alberta Ukrainian Dance: A Look at the Need to Develop Province Wide Resources*. Edmonton: Alberta Ukrainian Dance Association.

Nahachewsky, Andriy. 2002. “New Ethnicity and Ukrainian Canadian Social Dances.” *Journal of American Folklore* 115/456: 175-190.

Nahachewsky, Andriy. 2003. “Avramenko and the Paradigm of National Culture.” *Journal of Ukrainian Studies* 28: 31-50.

Saban, Larusa. 2001. “Dances and Games with Weapons: Ukrainian authentic traditions and historical examples,” in *Proceedings 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2000, Korcula*. Zagreb, Croatia: Institute of Ethnology and Folklore Research, 93-96.

Інтерв'ю з респондентами

Балог Клара. Червень 2005 р., Ужгород. Запис. Архіви українського фольклору Богдана Медвідського [Bohdan Medwidsky Ukrainian Folklore Archives (VMUFA)] 2008.025.

Балог Клара. Червень 2006 р., Ужгород. Запис. VMUFA 2008.025.

Вантух Мирослав. Червень 2005 р. Київ. Інтерв'ю, записане Вінцентом Рісом. VMUFA 2008.025.

Васильович Василь. Червень 2006 р. Великий Березний. Інтерв'ю, записане Вінцентом Рісом. VMUFA 2008.025.

Джурческу Анка [Giurchescu, Anca]. Серпень 2006 р. Клуж-Напока, Румунія. Інтерв'ю, взяте Вінцентом Рісом без запису.

Каневець Анна. Травень 2007 р. Едмонтон. Інтерв'ю, записане Вінцентом Рісом. VMUFA 2008.025.

Фелфолді Ласло [Felföldi, László]. Серпень 2006 р. Клуж-Напока, Румунія. Інтерв'ю, взяте Вінцентом Рісом без запису.