

Гордон Гордей – автор оригінальних українських танців у Канаді: автобіографічна розповідь про сорокарічну діяльність

*Західньоканадський Збірник - за ред. В. Полковського, М. Сороки, Едмонтон-Острого: Видавництво Національного Університету "Острозька Академія", 2014.-Том XLVII.-Частина сьома. 242-275

«Дивовижність розповідати історії через танець у захоплюючому ХХІ столітті людського самовираження – ось саме те, що я обрав, щоб ушанувати Канаду. Я вірю, що канадська багатогранність культур і громад приваблює своїм теперішнім, яке нерозривно пов'язане з нашим минулим й створює інтригу пізнати наше майбутнє. Протягом останніх 40 років я поділяв свої ідеї з колегами, які, як і я, прагнули відобразити унікальність українського танцю в мистецтві. З приємністю поділюся своїм сорокарічним досвідом перебування у творчому середовищі політичних змін у мистецтві, громадського інтересу до танцювальної спадщини, а також процесу створення оригінальних українських танців у Канаді сьогодні». (Гордон Гордей)

Мій сорокарічний шлях створення оригінальних українських танців у Канаді

Всі ми приходимо звідкись, і ми смиренно приймаємо нашу життєву мету. Як канадський автор танців українського походження, я зосереджено думав про це восени 2011 р., коли «Шумка» приземлилася в Китаї, щоб почати свій тур «Шумці 50» з 22 виставами у 14 містах за 44 дні. Це був мій четвертий тур до Китаю, але він був особливим як етап підкорення найкращих театрів у світі. Китай прагне до культурного визнання на світовому рівні. Китай має більш ніж 500 міст із населенням більше одного мільйона зі зростаючою кількістю нових багатих незалежних бізнесменів, юристів приватного сектора, артистів і працівників кооперативних компаній. Їхні найбільші міста мають театри вмісткістю понад 1800 місць і найвищими стандартами китайсько-європейської архітектури, позасценічними лаштунками, спецобслуговуванням і комфортом для глядачів із ресторанами, барами і галерейними залами.

Чи ви можете уявити собі хвилювання, які я і решта артистів «Шумки» відчули, коли почули кінематографічний музичний супровід до «Івана Купала» з перекладом китайською мовою, що зворушувала глядачів у кожному з 14 міст китайського туру? Український танець, створений у Канаді, сприймається як образний вид мистецтва і привертає увагу глядачів, які існують на протилежному боці світу. Ми зібрали «світову громаду» в ритуальному просторі, що зветься живим театром. Я почував велике задоволення, коли глядачі захоплювалися «Стежками до Гопака». Мати ці два танці в репертуарі туру «Шумці 50» по Китаю є особливою подією у вираженні незвіданої уяви багатого людського досвіду, що є місією моєї артистичної праці.

Оскільки ця стаття є автобіографічна, я пишу від свого імені. Але танець – це колективна форма мистецтва, де самостійна діяльність чи індивідуальний процес неможливі. Найголовнішими на моєму полотні, на якому я творив свої мистецькі роботи, є артисти канадсько-українського ансамблю «Шумка». Фінансове забезпечення, хореографи, прихильники і талант сотень танцюристів творчо надихали мене усі ці сорок років.

За свою сорокарічну діяльність я глибоко вдячний своїм учителям і творчим партнерам. Я почав займатися танцями, коли мені виповнилося 15 років і коли залишив своє невеличке село Іннісфрі, щоб узяти участь у літній культурній програмі «Освіта» Інституту Св. Івана в Едмонтоні, провінція Альберта. У цій програмі я пізнав український танець завдяки артисту «Шумки» Джеральду Метрунику. Пошана, фаховість, і досконалість техніки українського танцю були прищеплені мені ще тоді.

Хоча танець став новим досвідом для мене, мій досвід лідера у шкільній атлетиці спричинився до так необхідної атлетичної спритності в танці. Мій музичний досвід народного співу зі старшини односельцями був удосконалений оперним співом під керівництвом Домети Березнець і хором співом під диригуванням Романа Солтикевича. Обое отримали класичну освіту в Україні. Честер Куць, художній керівник «Шумки» в 1966 р., навчив мене північноамериканського танцю Василя Авраменка. Рут Карс, засновниця Альбертського балету, стала моїм першим учителем балету. Професори відділу драми Альбертського університету Джим Дефеліс, Франк Бекерт, Маргарет Фолкс і Том Пікок сформували мої педагогічні принципи театральної критики і мистецтва керувати сценою. Аліса Майджор, поетка і авторка книги «Шумка: Традиція в русі», Джон Піхлик, Орест Семчук і Євген Звоздецький були моїми першими співтворцями в ті перші роки діяльності «Шумки». Починаючи з 1990-х рр. моїми наставниками і колегами, які сприяли моїй успішній творчій діяльності, були: художні директори «Шумки» Джон Піхлик і Дейв Ганерт, продюсер Михайло Сулима, публіцист Дарка Тарнавська, артистичні інноватори Томмі Бенкс, Євген Звоздецький і Колин МакЛін, хореографи Віктор Литвинов і Браєн Веб, композитори Юрій Шевченко та Андрій Шуст, звукорежисер Славко Галатин, відеооператори Стефан Романов та Андрій Щолотюк та директор сценографії Національної опери України Марія Левицька. Малкольм Гледвел у своїй книзі «Сторонні» пише, що для того, щоб поліпшуватися в чомусь, стати експертом, необхідно вкласти не менше 10000 годин на серйозну підготовку і відповідний досвід. Він також пише: *«Ніхто, ні рок-зірки, ні професійні спортсмени чи програмісти-мільярдери, ні навіть генії – ніхто не досягнув цього самостійно»*. Я вдячний своїм учителям, наставникам і митцям, чиї зусилля підтверджують висловлену вище думку, що ніхто не досягає успіху самостійно.

Коли я приєднався до артистів «Шумки» в 1966 р., колективу було лише сім років. «Шумка» дала свій перший концерт у залі Українського національного об'єднання в Едмонтоні 29 листопада 1959 р. На п'ятиріччя «Шумки» в 1964 р. артист Мирон Тарнавський писав: «Тепер можемо сказати з гордістю і скромністю, що ми відомі в усіх столицях провінцій Канади ...». А танцюристка Лоїс Сулима писала: *«...Артисти «Шумки» роблять помітний внесок у збагачення канадської культурної мозаїки ... як ми її усвідомлюємо, шануємо і сподіваємося, що цей процес буде надихати наступні покоління»*. У тій ювілейній програмі глядачі насолоджувалися народними українськими танцями, оригінально дослідженими і хореографічно поставленими Василем Авраменком, оригінальними танцями хореографічно поставленими артистами «Шумки» і двома українськими народними балетами: «Українська сюїта» і «Під черешнею», хореографія Наталки Доброліж. До 1966 р. більшість танців «Шумки» були оригінальними творами, поставленими групою, включаючи нове музичне аранжування «Аркану» Євгена Звоздецького. У тогочасній атмосфері українського танцю в Канаді «Шумка» танцювала для нашої громади, так як і інші колективи: «Євшан» у Саскатуні, «Русалка» у Вінніпезі і «Чайка» у Гамільтоні.

Свої перші 30 років я віддав «Шумці» як танцюрист, хореограф і режисер, який допоміг сформувати сценічну роботу. Протягом цього часу «Шумка» під художнім керівництвом Ореста Семчука мала за мету поширити наш українсько-канадський танець для ширшої глядацької аудиторії. У 1977-79 рр. «Шумка» була єдиним українським ансамблем, запрошеним узяти участь у святкуванні Дня Канади в Оттаві. Присутність більш ніж 50000 канадців і телетрансляція до сотні тисяч глядачів спричинилися до того, що нас почали сприймати як легітимний канадський танцювальний ансамбль, а не «приємне етнічне українське дивацтво чоловіків у шароварах і жінок з яскраво обрамленими стрічками». Всеканадські тури в 1979 і 1982 рр., художні гастролі з Едмонтонським симфонічним оркестром і гала-вистави з нагоди відвідин Канади королеви Єлизавети II поставили «Шумку» на рівень провідних канадських концертних груп. Артистичне вдосконалення «Шумки» продовжувалося під художнім керівництвом Джона Піхлика і музичним керівництвом Євгена Звоздецького зі створенням танців на основі народного балету, де сюжет танців викликав у глядачів емоції та хвилювання за героями, які перемогли у важких ситуаціях.

Глядачів зачаровували фізична віртуозність танцю, жива музика і барвисті костюми. Це був успіх «Шумки» на канадській землі, але чи спроможна була «Шумка» випробувати еволюцію канадського українського танцю, показавши його в Україні? Чи здатне це перевтілення традиційного канадсько-українського танцю в модерний танець резонно промовити до глядачів України? У 1990 р. «Шумка» відповіла на ці питання, коли завдяки старанням продюсера Михайла Сулими ми танцювали в Києві, Львові, Івано-Франківську і Москві. Українські глядачі і танцювальні ансамблі були здивовані нашою інновацією і зворушені нашою прихильністю до збереження та розвитку українського танцю в Канаді. Нам неодноразово наголошували, що ми є натхненням для подальшого розвитку українського танцю.

У 1999 р. українське товариство артистів «Шумки» попросило мене взяти на себе роль художнього керівника. До своєї нової ролі в «Шумці» я приніс тридцятирічний досвід виступів, за висловом Малкольма Гледвела, «10000 годин» артистичної праці. Товариство хотіло бачити на посаді художнього керівника особу, яка б слідувала візії «Шумки» вдосконалюватися і яка б могла сформувати творчий шлях колективу «тут і нині» на наступні десятиліття. Товариство «Шумки» вірило, що вони знайдуть у моїй особі художнього керівника, який не відповідає типовій моделі чи парадигмі закладеного в поняття український танець. Більшість танцювальних ансамблів, зокрема українських, слідує усталеній моделі танцювальної творчості. Зазвичай ці українські колективи мають художнього керівника, який втілює в собі хореографа і автора танцювальних робіт. Він, як правило, має фольклорні та хореографічні знання й підготовку, отриману в академічній школі мистецтв в Україні чи з танцювального досвіду в одному з українських чи канадських народних танцювальних ансамблів. Цей художній керівник особисто працює з танцюристами в студії. Такий художній керівник ставить танці, які поєднують оригінальні народні танці і сценічні танці, поставлені у 1970-х і 1980-х рр. в Україні.

Художній керівник провадить свою діяльність як експерт-демонстратор історично усталеної танцювальної лексики, кроків і рухів; як хореограф, що ставить традиційний стиль народного танцю, і як особа, що знається на відповідній музиці й танцювальних костюмах. У своїй книзі «Ukrainian Dance, A Cross-Cultural Approach» [«Український танець, міжкультурний підхід»] д-р Андрій Нагачевський, історик українського танцю, пише про принцип постановки, де хореографи: *«... присвоюють собі авторство ... (але) ... продовжують підтримувати ілюзію автентичності..., коли вдалі мелодії, інструментальні смаки, костюми, танцювальні мотиви, танцювальні програми – все подається як оригінал (автентичне) ...»*. У кращому випадку Нагачевський ставиться до такої сценічної діяльності як привабливої стратегії, яка пропонує баланс поміж метою досягнення автентичного і створенням цікавих театральних вистав.

Як людина, яка не відповідала описаному вище, я мав власне бачення, яке прагнув втілити протягом більш ніж 30 років танцювальної діяльності у «Шумці». Я приніс академічний досвід магістра історії театру і критики та магістра мистецтв в управлінні театром. Разом з цим я керував багатьма театральними постановками в Канаді – від Едмонтону до Галіфаксу. Я викладав театральну майстерність і сценічність в Альбертському Університеті в Едмонтоні, Університеті Далгаузі в Галіфаксі та Університеті ім. Іранта МакЮена в Едмонтоні, в якому я продовжую викладати. Протягом 25 років я також працював як консультант драми, звукозапису і кінопродукції відділу культури в провінції Альберта. Я працював із творчими колективами, які об'єднували свої таланти, щоб створити заворужуюче мистецтво. Я бачив свою роль художнього директора «Шумки» як особи, яка, працюючи з танцюристами, навчає їх передати танцем щось оригінальне, а не просто навчає танцюристів виконувати чийсь хореографію. Моє творче кредо праці в «Шумці» є «задумане і втілене Гордоном Гордеєм». Що це означає? Це означає, що «ідея» чи «творча форма твору», оповідь, яка має бути розказаною через танець, існує спочатку в уяві, потім досліджується, описується і ставиться мною. Це означає, що я маю щось, щоб донести через танець.

У мистецтві ми називаємо це «знайти свій голос». Моя робота завжди народжується з оригінального творчого натхнення. Це не є просто узяти те, що доступне, або те, що я бачив в українському танці, або просто повторити створене кимось із майстрів української хореографії. Роботи Національного ансамблю танцю ім. Вірського є прекрасними роботами, поставленими Павлом Вірським і Мирославом Вантухом. Я з прихильністю ставлюся до їхніх вершин, вони надихають мене своїм вічно живучим внеском, і я глибоко переконаний, що їхня творчість є лише їхньою абсолютною заслугою і не має бути скопійована іншими.

Я змушую себе творити оригінальні роботи, які відображають життя через танець, залучаючи фізичну, емоційну, інтелектуальну та духовну особливість своєї творчої команди. Я хочу зробити свій оригінальний внесок до канону українського танцю – оригінальні роботи, які б були духовно долучені до безперервної культурної практики поколінь. Український фольклорист Роберт Климаш у журналі Інституту фольклору називає це *«... явище інноваційного фольклору, де відбувається реконструкція традиційного, щоб створити сучасну версію фольклорної спадщини ... надзвичайно багатой, необмеженого джерела розваги, навчання, захоплення й пошани»*.

Незважаючи на весь цей досвід, я як художній директор «Шумки» зіткнувся зі слабкою операційною базою. До мене дійшли чутки, що провінційний відділ культури скоротив фінансування усім самодіяльним колективам, зокрема й «Шумці». Що робити, якщо б таке дійсно сталося? Якщо ми зуміли створити професійні танці, то, можливо, прийшов час полишити роль «аматорської» групи і гордо заявити про себе як про професійний колектив. Я звернувся до Виконавчої ради танцюристів «Шумки» з пропозицією, що, якщо ми зуміли утриматися як провідний український ансамбль танцю в Канаді, нині ми маємо зорганізувати себе так, щоб стати професійною компанією. У Канаді це означає, що танцюристи можуть бути оплачені за свої виступи, якщо буде така можливість. Для більшості танцюристів «Шумки» ця зміна у статусі професійного танцюриста не була простим філософським переходом. Значна кількість випускників «Шумки» не бажала змінювати аматорський статус, незважаючи на фінансове чи професійне мистецьке майбутнє, яке чекало на «Шумку». Вони вважали, що я як художній керівник ставлю під загрозу традицію нашого колективу. Після численних зустрічей із членами «Шумки» та асоціацією її випускників, колектив «Шумки» проголосував за те, щоб стати професійною танцювальною компанією. Танцюристи «Шумки», канадський професійний український ансамбль танцю, стали фінансово незалежною моделлю, щоб і надалі втілювати своє мистецьке й громадське бачення. Під моїм художнім керівництвом «Шумка» зробила свій внесок у нашу канадсько-українську культурну спадщину, який був сформований на фінансовій розсудливості, мистецькій інтеграції та необхідній підтримці.

Через п'ять років, у 2004 р., мої досягнення як художнього директора «Шумки» і повага до мене з боку театральної громади в Альберті призвели до мого призначення директором мистецької програми з нагоди святкування сторіччя Альберти. Я був надзвичайно гордий, коли мене представили Її Величності Королеві Англії Єлизаветі як Гордона Гордея, художнього керівника канадсько-українського ансамблю «Шумка». Наші пращури навряд чи коли-небудь навіть мріяли, що через сто років танцювальної творчості «Шумка» буде визнана як невід'ємний компонент культурного життя Канади.



Гордон Гордей, художній директор «Шумки», представлений Її Величності Королеві Англії Елизаветі II під час святкування сторіччя Альберти, 2005. (З архіву уряду Альберти)

Творче оновлення на наступні 40 років

Саме цей сорокарічний досвід творення оригінальних українських танців у Канаді спонукав мене до думки, яке кожне покоління митців ставить перед собою: «Яким буде майбутнє нашого українського танцю?» Або питання можна поставити так: «Як ми активно формуємо майбутнє нашого українського танцю?» Чи можна вірити, що наступне покоління провідників танцю в Канаді буде успішнішим, ніж був колись я?

Я вважаю, що ми є частиною універсального танцювального середовища, і я скрізь шукаю натхнення для відповіді. Я погоджуюся з твердженням Алана Дейві, виконавчого директора Ради у справах мистецтв Англії, який каже: *«Я прагну, щоб наші танцювальні колективи, виконавці і хореографи були кращими серед кращих. Я прагну надати їм можливість творити дивовижне, складне, містичне й надихаюче мистецтво. Я прагну, щоб люди мали можливість танцювати, розуміти танець, захочувати і шанувати виконавців і танцювальні колективи, як це й має бути, а то й більше. Я прагну, щоб наші танці відображали різноманітність нашої країни, і щоб ми мали можливість використовувати всі наші таланти. Насамперед танець повинен відображати, хто ми є і ким ми хочемо бути. І ми маємо творити це як на світовій арені, так і на національному рівні».*

Яким неймовірно гарним українським ансамблем танцю ми були б, якби ми поділяли цю візію Алана Дейві. Вважаю, що ми знаходимося на тому етапі, коли творче оновлення та схильність до адаптації є життєво необхідними для здорового розвитку нашого українського танцювального товариства. Якщо ми вважаємо, що громада буде продовжувати ходити дивитися на наше мистецтво, тому що це важливо для нас і тому що ми маємо успішний маркетинг, ми дуримо себе. Комерційний сектор культури з його транснаціональними виступами і великими витратами на рекламу вже маргіналізували нас. Ніхто не може змагатися з «Cirque du Soleil» або Полом Маккартні чи то в Канаді чи то в Україні.

Щоб творчо оновлюватися, ми маємо інвестувати в тих провідних митців, хто зворушує колективну творчість нашої громади своєю оригінальністю, допитливістю і свіжими намаганнями представити наше мистецтво. Окрім українського танцю, подібне можливе в Альберті в інших формах мистецтва. Художниця Лариса Челядин досягла місцевого та міжнародного визнання за свої роботи, натхнені українською спадщиною. Її мистецтво промовляє до кожного з нас, бо дозволяє нам бачити тут, нині і довкола, як це було укорінене нашими українсько-канадськими традиціями. Лариса не повторює українську тему червоних маків знову і знову. Вона малює «Квіти Біблії». Червоні маки як частина нашої української художньої спадщини є прекрасні. Я також маю картини з ними, але не в кожній кімнаті. Лариса малює сцени з наших церков, змальовуючи просте диво полум'я свічки. Новоприбулі художники Ірина Карпенко, Валерій Семенко та Оксана Желізко, які живуть в Едмонтоні, дають нам можливість побачити світ навколо нас через нову захоплюючу мистецьку призму. Український чоловічий хор Едмонтону та ансамбль «Дніпро» не співають ті ж самі 20 народних пісень знову і знову.

Вони залучають нові роботи альбертських композиторів, таких як Андрій Талпаш і Вільям Звоздецький. Іноді здається, що український танець – це єдина форма мистецтва, яка погрузла в тій старій темі села, де мелодраматичні герої є або дуже добрі, або дуже злі, і козаки приходять на допомогу, щоб справедливість врешті перемогла. Це не є наш канадсько-український досвід, і ці теми не захоплють глядачів у XXI-ому столітті. Чому ми продовжуємо творити це? Чому ми докладємо таких зусиль, щоб створити романтичну ностальгію за українським життям, яке для сьогоденного глядача існує тільки поза межами України? Я закликаю художніх керівників і хореографів не дотримуватися цього стереотипу. Я прошу канадських глядачів не очікувати подібного у нашій творчості. Я захоплююся мужністю нашої української танцювальної громади запроваджувати свіжі теми і творити те, що створили разом хореограф «Шумки» Дейв Ґанерт і хореограф із Квебеку Жан-Марк Женеро у композиції «Крізь очі мрійника». Вони узяли за основу модерний танець з елементи українського танцю, щоб показати реальність «багатогранного склерозу» та мрію багатьох, хто знову може вільно ходити і танцювати в навколишньому світі. «Ця робота говорить про людське серце – людські емоції, боротьбу і сподівання» – сказав хореограф Дейв Ґанерт у розмові зі мною в 2012 р. Праця над глибокоемоційними темами є дуже складна. Так, це важко створити танець, який виражає людяність і особистий тріумф такого жакливого геноциду, як Голодомор. Але звертаюся до хореографів узяти цю тему і показати більш ніж голодних людей на сцені з руками, простягнутими до неба. Прагніть до ризикованого втілення, яке б змусило глядачів зробити зв'язок Голодомору з сьогоденним пригніченим станом людей по світу. Знайдіть ту надихаючу квітку людяності, яка б розквітла у пустелі Голодомору.

Як канадський автор танців на українську тематику я дослухаюся до світу навколо себе із захопленням. Я маю оповіді, які уявляю, над якими працюю і про які слід розповісти. Вірю, що маю покликання своїх предків не шкодувати зусиль для творіння танцю, який лише я можу створити. Дякую глядачам Канади, України і Китаю за повагу, за те що вони дивилися мої роботи, і дякую канадсько-українським танцюристам «Шумки» за підтримку моєї візії.

Нижче подаю описи кількох своїх танців.

Гордон Гордей. Вибрані твори.

Гордон Гордей – автор оригінальних українських танців у Канаді: автобіографічна розповідь про сорокарічну діяльність

«Попелюшка Шумки»

Задумано, адаптовано і поставлено Гордоном Гордеєм

Оригінальна музична композиція, аранжування і оркестровка Юрія Шевченка

Сценографія та костюми створені Марією Левицькою

Постійний хореограф: Дейв Ганерт

Запрошені хореографи: Віктор Литвинов і Джон Піхлик

Аранжування, музика й оркестровка «Гопака» і «Танцю з тамбуринами» Євгена Звоздецького

Українські регіональні костюми: Фанель, Львів



Творча подяка Джорджу Хрунику, Анні Ференц-Середі, Таші Орісюк, Кеті Рахмиструк, Ларисі Грох, Елдиці Попіл, Вінсенту Пісу і Леслі Середа.

Перша велика робота, яку я виконав для «Шумки» з моєю творчою командою, – це «Попелюшка Шумки». Я задумав і почав писати лібрето танцю до «Попелюшки» в 1996 р. Як танцюрист і хореограф «Шумки» у попередні руки, я набрався досвіду, щоб технічно створити нову хореографічну композицію, адаптуючи народний український танець. Ці хореографічні адаптації були базовані на письмових записах Василя Авраменка. Я також був причетний до створення «Шумкою» успішних оригінальних танців в оповідному стилі народного балету на сюжети з українського фольклору під керівництвом художніх керівників Ореста Семчука і Джона Піхлика. Цей український «фольклорний балет», як називав жанр Авраменко, став ексклюзивним стилем «Шумки» в презентації українського танцю.

Ми досягли етнічної виразності у нашому власному українсько-канадському культурному середовищі з такими народними балетними творами, як «Покликання» (1984), в якому показано дилему молодій особі чи слідувати за «покликанням» свого традиційного села чи «покликанням» духів лісу. «Подорожуючі Чумаки» (1987) – широка комедійна розповідь про подорожуючих торговців сіллю (чумаків) зі своїми помічниками через різні етнографічні регіони України. Прем'єра «Зачарованої Любови» (1990) відбулася в Україні в Національному академічному театрі опери та балету ім. Тараса Шевченка. Цей балет був побудований на творі Лесі Українки «Лісова Пісня».

Всі ці фольклорні твори були побудовані на зображенні ностальгічного й ідеалістичного світу українського сільського життя і його забобонів. Я хотів написати і створити народний балет, який би був побудований на широко відомій історії і привабити більше глядачів. Я захопився версією взяти відому казку й інтерпретувати її, збагачуючи елементами українського народного танцю. У 1996 р. і я почав писати лібрето танцю для «Попелюшки». Я вважав, що «Шумка» вже мала достатньо напрацьованого з танцювальної лексики і театральної естетики і готова представити «Попелюшку». Я дослідив незліченну кількість версій казки про Попелюшку в різних культурах Азії і Європи, яких існує понад 500. Найпопулярніша версія «Попелюшки», написана Чарльзом Перро в 1697 р., сподобалася найбільше. Однак я не хотів, щоб моє лібрето танцю було прямою копією класичної історії про Попелюшку, яка опинилася в українському контексті. Але воно мало лишатися впізнаваним як класична історія «Попелюшки» з відомими героями: батько-вдівець, мачуха та зведені сестри, принц, бал, хрещена фея, розкішний білий дорогоцінний черевичок і звичайно ж Попелюшка. З цими стандартними персонажами історія мала набути власного змісту. Перш за все це мала бути зворушлива оповідь, виконана в стилі інноваційного театру з захоплюючою танцювальною базою, яка б промовляла до глядачів XXI століття. Оповідь мала базуватися на українському народному танці, поезії народних мелодій, духові зростаючої української знаті, яскравому зображенні сільського колориту і виразній енергії європейського бароко.

Я прагнув поставити український танець як вид мистецтва на вищий рівень в Канаді. Слово «казка» лишилося головним в моїй концепції. Ідея «покласти народний танець назад у казку» стала моєю місією. Це не була казка в балетній формі. Це була казка в народній формі танцю. У другій половині 19-ого століття російський балет інтенсивно впроваджував народні казки як лібрето до відомих балетних творів. У 1890 р. композитор Петро Ілліч Чайковський і хореограф Маріус Петіпа скористалися казкою Перро «Спляча красуня» для нового балету для Імператорського балету в Санкт-Петербурзі. У 1893 р. Петіпа поставив хореографію до балету «Попелюшка», але, на жаль, хореографія у балеті не прижилася. Я знав, що український народний танець зближить «Попелюшку» за духом з народною казкою, не обтяжуючи твір строгістю класичного балету, адажіо і різними *pas de deux*. Сергій Прокоф'єв, писавши музику до «Попелюшки» в 1944 р., наголошував, що він бажає бачити Попелюшку чимось більш ніж просто казковим персонажем. Він прагнув, щоб вона виглядала як реальна особа з почуттями і щоб була подібна до такої, яка ходить поміж нами. Подібне відчуття мав і я. Для мене валійська принцеса Діана нагадувала Попелюшку, особу, яка «ходила поміж нами». Кожен, хто зустрічає Попелюшку, змінюється і духовно збагачується. Я також прагнув, щоб Попелюшка не виглядала єдиним центральним персонажем у цій історії, а щоб були інші багатогранні герої у моєму лібрето. Принц не мав виглядати як привілейований дворянин, який бродить навколо палацу. Мій Принц мав стати «народним принцом», який вмів би впоратися з мечем, але також був би достатньо милосердним, щоб щороку запрошувати багатих і бідних зі своїх володінь і виявляти щедрість до них на великому балі.



Сільські дівчата просять учнів шевця виготовити червоні чобітки, щоб вони могли відвідати бал Принца в «Попелюшці Шумки» (Едмонтон, 2004). Костюми: Джойс Сірська Гавел.
(З архіву «Шумки», фото Еда Елліса)

Його батько, «гетьман», мав бачити у своєму синові особу, яка згодом успішно керувати маєтком як доброзичливий господар. Батько Попелюшки в моєму лібрето не є жалюгідним вдівцем, який одружується на мачусі за гроші, а є успішним шевцем, який одружився по коханню.



Джейлін Гордей танцює у нових білих чобітках на балу Принца у ролі Попелюшки в «Попелюшці Шумки» (Едмонтон, 2004). Костюми: Марія Левицька. (З архіву «Шумки», фото Еда Елліса)

Мачуха також не є такою негативною, як і її дві дочки. Чим скоріше вони і Попелюшка одружаться, тим швидше батько Попелюшки і Мачуха зможуть насолоджуватися своїм власним життям. Окрім того, дуже важливим було створити багаторанною «хрещену фею». Для мене чари завжди асоціюються із сільською «ворожкою», яка виливає віск на воду, щоб передбачити майбутнє, або прогання нечистої сили. Я перевтілював ворожку в циганку, яка бачить добру вдачу Попелюшки і використовує свої циганські чари, щоб перетворити Попелюшку на принцесу, аби та взяла участь у Великому балі.



Виконавці «Попелюшки»: Стефан Романов у ролі батька Попелюшки, Стася Гордей (по центру) у ролі Мачухи, Катріна Сочацька (ліворуч) у ролі зведеної сестри, Зоряна Іщенко (праворуч) у ролі зведеної сестри, Іван Іщенко у ролі Гетьмана (Принцового батька), Дейв Ґанерт у ролі учителя фехтування Принца, Андрея Яремчук у ролі Ворожки. (З архіву «Шумки»)

Після трьох років пошуків і написання першого варіанту «Попелюшки», у 1999 р. творча група «Шумки» розпочала студійну роботу. Як і Томас Едісон та його праця над комерціалізацією ламп, творча група «Попелюшки» мала мати спеціальні театральні знання і досвід, щоб поставити твір і збагатити український танець у Канаді. Це був великий театральний танець, до якого було залучено 55 артистів у 50 ролях з більш ніж 384 змінами костюмів. Понад 2000 метрів тканини було вжито на пошиття костюмів і 133 квадратних метрів шкіри на виготовлення взуття. У постановку «Попелюшки» «Шумка» інвестувала чимало коштів, зокрема у написання оригінальної музики, сценографії, пошиття костюмів і працю хореографів. Команда складалася з хореографів і танцюристів «Шумки» та художників із України, з якими «Шумка» працювали над попередніми танцями.



Волинський народний танець, виконаний під час балу в «Попелюшці Шумки» (Едмонтон, 2000).
Хореографія Дейва Ганерта. Костюми: «Фанель», Львів. (З архіву «Шумки», фото Еда Елліса)

Наша українська група з Києва допомогла на у спеціальній підготовці українських придворних танців, музики та одягу для балу Принца. Вони мали можливість зробити це, бо є фахівцями української опери та балету. Наприклад, сценограф і художниця костюмів Марія Левицька закінчила Академію мистецтв у Києві і є директором сценографії Національної опери України. Я мав честь кілька разів зустрітися з нею в Києві в 1999 р. для обговорення проекту, протягом якого вона з глибоким розумінням поставилася до мого бачення «Попелюшки». Ми відвідали музейні колекції одягу, ходили по історичному ботанічному саду і шукали образи для створення «Попелюшки». Я відкрив для себе епоху українського бароко Гетьманщини з її символікою, геральдичними знаками і багатими орнаментами. Прагнення до оригінальності й духовний зв'язок з істинним мистецтвом змусили мене думати глибше, щоб задовольнити всі нюанси у створенні «Попелюшки» як оригінального українського танцю.



Костюми Марії Левицької для балу Принца. Виконавці Стефан Сендзяк та Єлизавета Ференц.
(З архіву «Шумки»)

Такий же рівень творчих знань і наполегливої дослідницької праці були докладені і до написання оригінальної музики. Юрій Шевченко, композитор та аранжувальник «Попелюшки», здобув освіту в музичній консерваторії ім. Чайковського на факультеті музичної композиції. У 1998 р. він був визнаний заслуженим артистом України. Він отримав і продовжує отримувати численні нагороди за найкращі музичні композиції для театру. Його глибоке розуміння музики для оповідного театру і танцю ставить його на щабель видатного візуального композитора. У програмі до прем'єри «Попелюшки» він написав:

«З самого початку я усвідомлював, що ми маємо вирішити багато музичних нюансів із точки зору фольклорної інтонації, тобто побудувати розповідь через мову української мелодії. Як тільки я зрозумів це, я відчув, що знайшов шлях до реалізації цього проекту».
(Юрій Шевченко)

Музика до «Попелюшки» була записана у студії ім. Довженка в Києві з використанням 57 інструментів Київського міського симфонічного оркестру під диригуванням Сергія Мальованого. Звукорежисером був Слау Галатин з BeSharp Studios у Нью-Йорку.



Джейлін Гордей у ролі Попелюшки, Лук'ян Опир у ролі Принца. (З архіву «Шумки»)

Однією з багатьох проблем у постановці «Попелюшки» було знайти музику для балу, який був центральним елементом у створенні правдоподібності життя українського дворянства. Юрій Шевченко знайшов своє натхнення в *кантах* літургійної музики XVI століття. У XVIII-ому столітті *канти* перетворилися на благородні ритми полонезу, менуету і польки та стали улюбленою формою музики для знаті. Таким чином наша музика і завдання щодо балу були вирішені.

Хореограф Віктор Литвинов мав тепер узяти цю музику з ритмом польки й поєднати її з бароковими костюмами, створеними Марією Левицькою, щоб створити бал. Він використав свої знання історії балету і створив бал, під час якого Принц уперше зустрівся з Попелюшкою. Як головний хореограф «Попелюшки» Віктор Литвинов приніс багатий досвід. Соліст Київського балету Національної опери України в 1960-х рр., він відомий своєю інтерпретацією героїчних і драматичних персонажів. Цей досвід став неоцінним у хореографії та конструюванні персонажів Попелюшки і Принца.

У 1987 р. Литвинов був призначений художнім керівником Київського балету Національної опери України, де він підготував репертуар для міжнародних виступів. Він продовжує свою інноваційну хореографію як постійний хореограф Театру опери та Київського міського академічного театру опери і балету. Наші творчі стосунки над хореографією «Попелюшки» не були характерними для українського танцю. Як правило, «хореограф» і є «режисером» танцю. У нашому випадку я був автором лібрето для «Попелюшки» і «режисером», а Віктор Литвинов був хореографом. Така співпраця є типовою для американського і британського музичних театрів. Там «режисер», який у деяких випадках є автором «лібрето», є керівником творчої групи хореографів, композиторів і дизайнерів декорацій та костюмів. Як особа, яка вчилася на керівника театру, я приніс цей досвід у творчу групу. Віктор Литвинов і я уважно працювали над музикою Юрія Шевченка, щоб розвинути драматичні концепції, які я задумав для лібрето.

Однією з цих концепцій була ідея, що Попелюшка не задовольняється лише особистим щастям із Принцом своєї мрії, оскільки її натура прагне щастя для всіх. Я хотів мати момент у творі, де публіка зустрічає «попелюшок», які всі мріють про кохання. У ніч Великого балу Мачуха Попелюшки дає їй неймовірно важке завдання назбирати весняних польових квітів. Там Попелюшка зустрічає шестеро інших попелюшок, які шукають своїх омріяних принців. Така ситуація створює драматичну напругу безвиході для Попелюшки. Коли Принц з'являється із загубленим дорогоцінним білим чобітком, він зустрічає більше попелюшок ніж міг уявити, але дорогоцінний чобіток пасує лише його єдиній справжній любові.



Лук'ян Опир у ролі Принца знаходить свою Попелюшку (Джейлін Гордей), якій пасує загублений білий чобіток, в «Попелюшці Шумки» (Едмонтон, 2004). Костюми: Марія Левицька.
(З архіву «Шумки», фото Еда Елліса)

Отже, не все втрачено, бо в пошуку своєї Попелюшки всі інші попелюшки звільняються від чарів і їхні «принци» знайдуться. Віднаходження Попелюшки Принцом в моїй версії «Попелюшки» дає надію всім молодим дівчатам, які шукають свого принца. Для глядачів це трансформується у метафору надії на кохання і щастя у своєму житті. Цей танець вирізняє мою «Попелюшку» оригінальністю, яку досягнуто через інноваційні творчі стосунки режисера, хореографа, композитора і дизайнерів декорацій та костюмів, що базуються на американській та британській театральних моделях. Як на мене, цей танець не міг бути реалізованим через типову модель народного танцю, де хореограф є єдиним авторитетом щодо сюжету і танцювальної лексики героїв, які часто є просто одновимірними стереотипами.

Наша творча команда з Едмонтону працювала з такою ж самовіддачею. Найуспішнішою була співпраця з Джоном Піхликом, хореографом, який поставив багато танців, зокрема першу сцену «Попелюшки», де батько Попелюшки одружується з Мачухою. Знову таки, як автор і режисер лібрето, я хотів, щоб ця перша сцена виконувала два завдання. Перше, зобразила батька Попелюшки щасливим вдівцем, який одружується на енергійній жінці, яка має стати матір'ю для Попелюшки. Це також був спосіб представити зведених сестер у весільному святкуванні, як неслухняних зіпсованих дітей, яким зразу ж не сподобалася турботлива дівчина, яка мала стати їхньою зведеною сестрою. Іншою метою сцени весілля батька було створення драматичного книгоподібного закінчення: щасливого весілля Попелюшки з Принцом. Попередня праця з Джоном Піхликом над багатьма його танцями допомогла співпраці над «Попелюшкою», в якій інноваційні моменти було об'єднано з народними та театральними танцями.

Прем'єра «Попелюшки» відбулася через чотири роки після написання лібрето – 3 березня 2000 р. в залі Southern Alberta Jubilee Auditorium у Калгарі (провінція Альберта), розрахованому на 2700 місць. «Попелюшка» продовжила тур по Західній Канаді за підтримки компаній «Sulyma Productions Inc.» та «Bottom Line Productions Inc.». Прем'єра в своєму рідному місті Едмонтоні відбулася 23 березня 2000 р. в залі Northern Alberta Jubilee Auditorium. Театральний оглядач із Едмонтону Памела Ентоні писала:

«Шумка» – це справжній феномен. І «Попелюшка» зроблена в стилі «Шумки», що є народженням чистого танцю і кольору. Народна казка з істинними народними почуттями та оформленням... майстерно створеними талантами художньої команди, яка вміє представити першокласну працю... «Попелюшка», по суті, є народним балетом. Хореографія урізноманітнена від специфічного народного танцю до ліричного широкого стилю театрального танцю, який успішно поєднав естетику балету» («Edmonton Journal», 24 березня 2000).

Пізніше «Попелюшка» здійснила тур по Східній Канаді в аудиторіях, розрахованих на більш ніж 16000 місць, включаючи виступ у Національному центрі мистецтв у столиці Канади Оттаві та два виступи в Гаммінгберд-центрі в Торонто (нині Соні-центр). Дейдр Келлі, оглядач танцю з Торонто, писала:

«Своєю видатною постановкою «Попелюшки»... вони («Шумка») підважили вузькі, парафіяльні кордони етнічного танцю..., об'єднуючи балет, народний і сценічний танець у барвисте видовище. Двомільйонна постановка «Шумки» – це перероблення класичної казки у танцювальне видовище, що може зробити для українського народного танцю те, що Riverdance зробив для ірландського степ-танцю: спрямувати його до успіху» («Globe and Mail», 16 жовтня 2000).

Канадський тур «Попелюшки» був успішним, але, як із усіма оригінальними роботами, я відчував, що потрібні зміни, які б викликали більше співчуття глядачів до Попелюшки. Я прагнув, щоб глядачі забули про своє повсякденне життя і занурили себе в казку. Не всі підтримували цей підхід. Були самозвані критики в нашій українсько-канадській громаді, які називали «Попелюшку» «не українським» танцем і сприймали її як образу традиційному стилю українського танцю. Як творчі митці, ми прагнемо, щоб наша робота була оцінена і зрозуміла усім. Але, представляючи нові твори, переконати когось, що їхнє припущення, можливо, не є об'єктивним і що український танець, напевно, має виходити поза межі традиційного, неможливо. Критика, навіть недоречна, знаходить свою ціль. Ви повинні бути твердошкірим, оскільки вона болюча. Ви втрачаєте друзів, які надають перевагу консервативній ідеології над творчим самовираженням. Ви намагаєтеся пережити це. Як митці, ми всі демонструємо свій внутрішній світ, бо ми спрямовані на створення прекрасного і до захоочення публіки. Я обрав шлях, за який був сильно критикований і який призвів до втрати друзів. Але я розумів: щоб покращити «Попелюшку», я мусив виключити деякі українські народні номери, які я попередньо включив для заспокоєння критики, яка вважала, що «Попелюшка» не є достатньо «українською». Ці танцювальні номери впливали на емоційний стан героїні. Глядачі були зайняті нею і не хотіли відволікатися народним гуцульським танцем при зустрічі з Принцом, коли він шукав, кому б пасував білий дорогоцінний чобіток. Зміни також призвели до зміни назви, яка мала б донести глядачам, що це була оригінальна робота. Тепер танцювальний твір став відомий під назвою «Попелюшка Шумки».

Я дуже пишаюся нашими виступами в Україні. Прем'єра «Попелюшки Шумки» відбулася 6 і 7 липня 2007 в Україні в Київському національному театрі опери та балету за підтримки генерального директора Національної опери пана Петра Чуприни. 9 липня 2007 художній керівник Державного академічного театру опери та балету в Донецьку Вадим Писарєв і посол Канади в Україні Абіна Дан представили глядачам Донецька «Попелюшку Шумки». Донецькі глядачі були вражені «Попелюшкою Шумки» і нагородили виконавців і творчу команду п'ятьма стоячими оваціями.

Китайський тур «Попелюшки Шумки» було висвітлено у документальному фільмі «Білі чобітки до Китаю: історія Попелюшки Шумки». Документальний фільм отримав позитивні відгуки і два роки бв трансливався канадським каналом мистецтв BRAVO по всій Канаді.

Моя віра, що артисти «Шумки» можуть донести через танець повнометражну міжнародну народну казку, була реалізована «Попелюшкою Шумки». Цей твір витримав понад 50 великих виступів по всій Канаді, два тури до Китаю і також важливі виступи в Україні. В історії канадського українського танцю «Попелюшка Шумки» тримає рекорд, маючи найбільшу кількість виступів повнометражного танцю, поставленого канадським директором українського походження.

Гордон Гордей – автор оригінальних українських танців у Канаді: автобіографічна розповідь про сорокарічну діяльність

«Стежки до Гопака»

Сюжет і постановка Гордона Гордея
Лібрето та хореографія Віктора Литвинова
Додаткова хореографія Дейва Ганерта
Музика і аранжування Юрія Шевченка
Сценографія та костюми Марії Левицької



Над ідеєю танцю «Стежки до Гопака» я почав працювати у 2002 р. Мотивацією зробити цей твір стала розмова з моїм давнім приятелем і директором сучасного канадського танцю Браєном Вебом. За молодих років ми разом займалися балетом у знаменитій вчительки балету Альберти Рут Карс, яка заснувала компанію Альбертського балету в 1966 р. Браєн Веб і я продовжили свою близьку дружбу, навчаючись театрального мистецтва в Альбертському університеті. Він продовжив вивчати модерний танець з Еріком Гокінсом у Нью-Йорку і в 1979 р. заснував ансамбль танцю Браєна Веба з ухилом у модерний танець. Його життєве кредо:

«Танець ушановує наше життя в дану мить існування. Танець – це завжди про танцювання; танцювання, яке відбувається прямо перед глядачами. Танцююче тіло цілковито заглиблене у свої почуття і передає цю живучість глядачам. Танець не є завершеним, доки він не є сприйнятий глядачами. Цей обмін між танцюристом і глядачем робить модерний танець дійсним тут і нині» (2012).

Як колеги по танцю ми зустрічалися за чашкою кави і обговорювали свої творчі задуми і плани. Протягом 30 років Браєн Веб часто співпрацював і ставив хореографію для танцюристів «Шумки», залучаючи своє драматичне сприйняття і модерний танцювальний стиль. Під час однієї з таких розмов за кавою Браєн Веб поставив мені запитання, яке спантеличило мене на деякий час: «Чому, незалежно від того, де «Шумка» виступає, публіка наприкінці «Гопака» піднімається, ніби «Гопак Шумки» – це танець, який є частиною їх самих?» Браєн і я висловлювали гіпотези, що, очевидно, «Гопак Шумки» виконується під особливу музику, яка викликає емоції в кожного з нас; що, виконуючи Гопак, «Шумка» зі своїми звивистими кольорами і візерунками гіпнотизує глядача і що «Гопак Шумки» ідеально поєднує рухи з елегантністю і віртуозністю, які і викликають ейфоричні почуття у глядачів. На відмінну реакцію глядачів на «Гопак Шумки» в Канаді і на «Гопак» Павла Вірського в Україні, поставлений у 1960 р., звернув увагу Андрій Нагачевський у своїй книзі «Український танець, міжкультурний підхід», коментуючи цей феномен як «дух нації». Реакція на «Гопак» Вірського глядачами в Україні виражається рівнем націоналізму, який неможливо продублювати деінде.

Браєн Веб і я не прийшли до згоди у питанні, але продовжували довго думати над феноменом «Гопака», який уже протягом десятиліть нікого, хто бачив його, не лишає байдужим. Як раз на той час Браєн Веб очолював посаду художнього керівника «Фестивалю канадського танцю», престижної національної організації, яка в партнерстві з Національним центром мистецтв (Оттава) представляє виступи танцювальних колективів і танцюристів, що виражають культурне й провінційне розмаїття Канади. Не думав я, що питання магії «Гопака Шумки» залишиться в тіні. «Фестиваль канадського танцю» запропонував «Шумці» грант на \$10000, щоб створити новий «Гопак Шумки». Моїм завданням було розробити концепцію, яка б допомогла глядачам глибше зрозуміти та ще більше захопитися «Гопак Шумки». Я зупинився на ідеї, що глядачі мають сприймати «Гопак Шумки» через сьогочасну канадську метафору «відчуття вартості життя». Я уявляв танець, який би виражав цю ідею через життєвий цикл: від народження до смерті і тоді знову відродження. Протягом наступних 16 місяців я працював над ідеєю, а також узяв на себе завдання зібрати гроші, необхідні для створення цього оригінального танцю. Окрім гранту від «Фестивалю канадського танцю», я використав своє становище художнього керівника «Шумки», щоб отримати додатковий грант на суму \$18000 від Програми підготовки танців Канадської ради, і на суму \$57000 від уряду Альберти на розвиток культури. Найважливішим серед отриманих грантів був грант Канадської ради підтримки мистецтв, бо він стверджував, що «Стежки до Гопака» визнані як професійний танцювальний проект «Шумки» і профінансовані на федеральному рівні. Це визнання також дуже важливе для розвитку українського танцю в Канаді, бо «Шумка» стала першим і єдиним ансамблем українського танцю в Канаді, визнаним як професійна компанія на федеральному рівні. Дотепер, на 2013 рік, «Шумка» лишається єдиною визнаною професійною компанією українського танцю в Канаді. А з сумою у 85000 доларів на руках я міг приступити до реалізації проекту «Стежки до Гопака». У січні 2004 р. розпочалася робота над «Стежками до Гопака» з надзвичайно талановитою творчою командою: хореографами Віктором Литвиновим (Київ) і Дейвом Ґанертом (Едмонтон), композитором Юрієм Шевченком (Київ), дизайнерами Марією Левицькою (Київ) і Робертом Шенноном (Едмонтон) і продюсером Михайлом Сулимою (Едмонтон).



Катріна Сочацька (ліворуч), Джефф Мортенсен (по центру) і Шерон Писик (праворуч) святкують життєдайність життя в коломийці у «Стежках до Гопака» (2009). Костюми: Марія Левицька.
(З архіву «Шумки», фото Еда Елліса)

Ми поставили за мету створити «стежку» універсального життєвого циклу, яка привела до успіху «Гопак Шумки», поставлений Джоном Піхликом на музику і аранжування Євгена Звоздецького. Моє завдання як режисера «Стежок до Гопака» було виконати цей проект за шість місяців і представити у червні в престижному Національному центрі мистецтв в Оттаві під час фестивалю канадського танцю 12 червня 2004 р.



Танцюристи «Шумки» виконують «Реквієм» у «Стежках до Гопака», 2004. (З архіву «Шумки»)

Віктор Литвинов і я творчо співпрацювали над постановкою «Стежок до Гопака». Наша праця в студії була перейнята моїм художнім баченням.

«Резонанс світу, в якому ми прокидаємося щодня, є великою людською пригодою. Ми сміємося, ми плачемо, ми любимо і ми мріємо. Ми святкуємо. Дитина, народжена з мрії, робить свої перші незграбні кроки і швидко входить у безтурботність молодості. Світ, переповнений кольорами і музикою, підтриманий безмежною енергією, приносить радість до життя. Але що означає «радість», коли немає поряд того, з ким можна поділитися цією радістю. Почуття любові урівноважується незрозумілим повторюваним падінням людини в темноту конфлікту. Конфлікт є безликий і століття за століттям закінчується глибокою втратою. З покоління в покоління люди сприймають цю втрату і виражають її щирим співчуттям. Залишені в уразливому стані, але з людським інстинктом вижити, ми чекаємо, щоб річки омили поля наших битв. Діти будуть народжуватися і продовжуватимуть робити свої перші кроки. Це є життя, яке варто прожити. Святкуймо цей життєвий цикл через подарунок «Стежки до Гопака». (Гордон Гордей, 2004)

Це художнє бачення було втілено у 35 хвиликах, шести діях лібрето Віктора Литвинова про цикл життя. Ці дії включають Колискову, Родюче поле, Коломийку, Кохання, Боротьбу, Чорне поле, Повернення і Гопак.

Після національної прем'єри на фестивалі Канадського танцю «Шумка» виконувала «Стежки до Гопака» в найбільших театрах Канади і в 14 великих театрах Китаю. «Шумка» тримає «Стежки до Гопака» в своєму постійному репертуарі.



Танцюристи Джейлін Гордей, Лук'ян Опир, Андрея Яремчук і Дейв Ґанерт виконують фінальну сцену гопака у «Стежках до Гопака», 2009. (З архіву «Шумки»)

Цей твір часто сприймається як зразок канадсько-українського сучасного народного танцю. З цим твором канадсько-український танець досяг визнання як автентичний, *bona fide*, вияв культурного життя в Канаді. Цей танець був оцінений як універсально досконалий. Чи не найкраще висловився про нашу танцювальну традицію фольклорист Роберт Климаш у журналі Інституту фольклору, називаючи це «... *переступанням меж і шаблонів, санкціонованих навколишньою домінуючою масовою культурою*». Ієрархія смаку руйнується, а віра у яскраве канадське життя з безліччю культур і вільним самовираженням продовжує своє існування і втілюється в мистецькому баченні, яке я продовжую наслідувати.

**Гордон Гордей – автор оригінальних українських танців у Канаді:
автобіографічна розповідь про сорокарічну діяльність**

«Дівчина у червоній сукні ТАНГО»

Створено і поставлено Гордоном Гордеєм

Хореографія Дейва Ґанерта і Лео Сато

Оригінальна музика і аранжування Андрія Шуста



У свої підліткові роки, в 1960-х, я був зачарований відомим українським танго – піснею «Гуцулка Ксеня» Ярослава Барнича. Мене завжди вражало, як ця пісня на весіллях залучала до танцю навіть тих, хто не вмів танцювати танго, і насолоджувала своїм емоційним ритмом. У січні 2006 р. я почав працювати над лібрето «Гуцулки Ксені». Досліджуючи тему, я виявив, що джаз і міське танго були популярними в кафе Львова у 1930-х і 1940-х рр. Я також дізнався, що музика танго Богдана Весоловського, який після Другої світової війни емігрував до Канади через політичні мотиви, лунала у Східній Канаді. Це дослідження розширило моє розуміння танго в українській популярній музиці і спонукало вийти за межі «Гуцулки Ксені». Я прагнув створити танець, в якому, незважаючи на політичну репресію декадентської музики західного світу, смілива дівчина прямує до утаємненого місця в Карпатських горах і наважується затанцювати заборонене танго. Для мене ця дівчина є уособленням непримиренного вільного духу вольових жінок усього світу. Через рік, у січні 2007 р., з цією концепцією в руках я поїхав до Києва і зустрівся з композитором Андрієм Шустом. Я також знав, що «Шумка» підтримує цей проект, якщо отримаємо схвальний відгук від авторитету у танцювальному мистецтві. Підтримка надійшла від Канадської ради підтримки мистецтв, яка надала грант 17000 дол. на постановку «Дівчини у червоній сукні ТАНГО». Цей танець став другим українським танцем, підтриманим фінансово як професійней твір.

Протягом тижня я працював з Андрієм Шустом у Києві над своїм лібрето і структурою музики для твору. Андрій Шуст склав оригінальну музичну композицію, використовуючи різноманітний синтезований звук симфонічного оркестру з живими японськими барабанами тайко, перкусією APC НОВА під керівництвом Юрія Черненка, народними інструментами XVIII-ого століття, акустичною гітарою в аргентинському стилі, скрипкою, кларнетом і акордеоном. Незважаючи на розповідну структуру, «Дівчина в Червоній Сукні ТАНГО» не є танець із традиційним сюжетом, в якому «дівчина зустрічає хлопця». Ідея танцю полягала в зображенні дівчини у червоній сукні, яка, «відважно танцюючи танго», метафорично вивільняє жінок і залучає до танго. Ця прогресія набуття свободи іншими жінками стає головною ознакою «Дівчини у червоній сукні ТАНГО». Це був березень 2007 р., і моє лібрето і музична композиція були в процесі. Чого мені бракувало у творчій команді, так це головного хореографа із знаннями танцювальної лексики танго. Дейв Ґанерт, постійний хореограф «Шумки», на той час міг поставити хореографію українського танцю, але не танго. Три різні хореографи танго, два з Едмонтону і один із Нью-Йорку, почали працю в студії «Шумки» над «Дівчиною у червоній сукні ТАНГО». Хоча кожен знав танго і навчав його танцюристів, ніхто не міг створити хореографію, яка б поставила розповідь про «дівчину, яка наважилася танцювати танго», на вищий рівень. Саме тоді випадково я дізнався про Лео Сато, виконавця танго і хореографа, який жив у Калґарі. Він вивчав танго в Буенос-Айресі з колишнім баяром і хореографом танго Ейнджелом Коріа та відомим викладачем і виконавцем танго Анжеолою Тонанез. Лео Сато приїхав в нашу танцювальну студію, і після першої ж практики стало зрозуміло, що Дейв Ґанерт і я знайшли творчого хореографа на «Дівчину у червоній сукні ТАНГО». Тепер лише складність танцювальної лексики танго було бар'єром для танцюристів «Шумки» встигнути до запланованої прем'єри у листопаді 2007 р.

Але захоплення новим жанром і його зв'язок із українською танцювальною традицією спонукали танцюристів добре працювати під час репетицій. Стало зрозуміло також, що Лео Сато мав сам затанцювати в «Дівчині у червоній сукні ТАНГО», виконуючи роль героя в творі, де «дівчина в червоній сукні» мріє затанцювати танго десь у Карпатах. Претенденткою на головну жіночу роль стала Джейлін Гордей, яка, окрім обов'язкових занять з Лео Сато з в студії «Шумки» в Едмонтоні, також удосконалювала свою техніку танго з ним у Калгарі.



Джейлін Гордей і Лео Сато танцюють заборонене танго в «Дівчині в червоній сукні ТАНГО» (2009).
Костюми: Тіна Чен. (З архіву «Шумки»)

Лео Сато танцював у парі з Джейлін Гордей у танго-клубах в Калгарі, щоб досягнути професійного рівня, необхідного для містики танго. Прем'єра «Дівчини у червоній сукні ТАНГО» відбулася в Едмонтоні в залі Northern Alberta Jubilee Auditorium 10 листопада 2007, що містив 2700 глядачів.



Колектив «Шумки» виконує «Дівчину у червоній сукні ТАНГО» (Едмонтон, 2008).
(З архіву «Шумки»)

Твір досяг своєї мети не стати сюжетним танцем, в якому «українці танцюють танго», а бути твором, який демонструє самовіддачу артистів і оригінальну хореографію, натхнену міською культурою українських кафе. Редактор «Українських вістей» Марко Левицький написав: *«Прем'єра була головною подією вечора... Дівчина у червоній сукні ТАНГО стала віртуальним коловоротом руху і кольору»* (листопад, 2007). Коли глядачі аплодували після концерту, я уявляв щасливі посмішки Ярослава Барнича, Богдана Весоловського і всіх жінок у червоних сукнях, які наважувалися танцювати танго у львівських кафе в 1930-х рр.

**Гордон Гордей – автор оригінальних українських танців у Канаді:
автобіографічна розповідь про сорокарічну діяльність**

«Вечорниці (Життя – кабаре)»

Створено і поставлено Гордоном Гордеєм

Хореографія Дейва Ганерта



Працюючи в 2007 р. над створенням важливих танців, я зацікавився новою свіжою хвилею української музики, як популярної, так і класичної. Було цікаво спостерігати, як українські поп-гурти і співаки, такі як «Мандри», Олег Скрипка, «Пікардійська терція» і Вася Клуб, знаходили свій власний голос у нових аранжуваннях народних пісень і оригінальних роботах.



Андрея Яремчук і Марко Евгенію у ролі ревнивого чоловіка в «Гей, Джо» (2008).

Автор ідеї: Вася Клуб. Спів: Іван Іщенко. Костюми: Трініті Чопик.

(З архіву «Шумки», фото Еда Елліса)



Марія Коновалець і Марко Гаук в «Чорному морі» (2008).
Автор ідеї: Вася Клуб. Спів: Іван Зінчук.
Костюми: Трініті Чопик.
(З архіву «Шумки», фото Еда Елліса)

Я з нетерпінням чекав на їхні наступні диски. Канадсько-українські народні та поп-артисти, такі як Браєн Черевик з Едмонтону, Василь Попадюк з Торонто і Алексис Кохан з Вінніпегу, також знаходили свої власні голоси і долучалися до північно-американської музики через свій інноваційний і віртуозний стиль. Праці класичних українських композиторів, наприклад Мирослава Скорика, були виконані в нових інтерпретаціях молодими українськими віртуозами. Я був захоплений сучасним напрямком української музики і хотів висловити свою підтримку, створивши оригінальні танці під цю музику. Я прослухав понад 1000 нових пісень і мелодій сотні різних співаків і гуртів, щоб збагнути художній голос і знайти те, що я називаю «резонанс», зв'язок з нашою хореографією і танцями. А також те, що б «резонувало» з нашою аудиторією і з новими українцями в Альберті. Які пісні промовляють у мобільному ХХІ-ому столітті з мультимедійними шоу, відеопроєкцією, живою музикою та живим танцем? Який стиль танцю дасть нашим танцюристам новий поштовх до удосконалення майстерности? З цих 1000 пісень 15 стали в основі оригінальних танців, більшість з яких було поставлено найбільш плідним хореографом канадсько-українського танцю Дейвом Ґанертом.

Першу серію нових танців, які я створив із січня 2007 р., було поставлено на основі українських народних пісень, які, як я відчував, надихали на нові інтерпретації у новому столітті. Танці тривали від двох до трьох хвилин і виражали чисту радість народної пісні. Я працював з Дейвом Ґанертом та іншими хореографами «Шумки», щоб знайти духовну суть кожної пісні і надати їй оригінального вираження. Я прагнув, щоб громада долучилася до участі в цих танцях, бо танці приносять абсолютне задоволення: рух спрямовує до інновацій, а духовність вносить радість у життя. Лише одне, чого ми не прагнули нашими постановками та хореографією, це просто розіграти текст пісні через танець. Результат такої хореографії, як правило, є емоційно порожнім видом мімікрії. Музично ми записали багато народних пісень, і в танцях вони звучали живо.

Пізніше ці народні пісні були записані канадсько-українськими виконавцями під керівництвом Браєна Черевика. З 2007 по 2012 р. я успішно розробив концепції і лібрето для 15 нових робіт під назвою «Вечорниці (Життя – кабаре)». Новими танцями були: «Ти ж мене», «Чабан», «Галя» і «Кінь стоїть», натхнені Олегом Скрипкою; «Капелюх» і «Сумна я була», натхнені «Піккардійською терцією», і «Калина», наснажена «Мандрами».

Натхненням на нові танці стали пісні Васи Клуба «Чорне Море» і «Гей, Джо». У «Гей, Джо» я побудував своє лібрето на відеосценах із сільської місцевості, зображаючи головного героя Джо з внутрішніми муками ревностів, коли він везе свою вбиту дружину на кладовище на коні. Хореографію до «Гей, Джо» поставила танцюристка і хореограф Саша Кондратьєва з Києва. Вона також хореографувала *pas de deux* у моєму лібрето до *Мелодії* Мирослава Скорика. Цей танець був виконаний під акомпанемент класичного квінтету та проектоване і знятий у романтичному куточку Києва – біля фонтану поруч Державного театру ляльок у Києві. У 2009 р. я написав лібрето до «Літніх мрій: колискова для життя» на музику канадської співачки Алексис Кохан, яка інтерпретувала українську народну колискову «Ой, ходить сон коло вікон», і твір «Літо» американського композитора Джорджа Гершвіна. Танець був поставлений Віктором Литвиновом, вокальний супровід на сцені Джунетти Джеймерсон із групи «Alberta Black Pioneer Heritage Singers». Загальна відповідальність за захист дітей усього світу поєднала музику і слова цієї старинної української колискової з «Літом» Гершвіна. Фінальна частина танцю, коли чутно запис бойових дій в Афганістані, відображає реальну загрозу щоденної втрати дітей у зонах конфлікту по світу.



Лариса Сулима і Джерет Сидал заколихують свою дитину під колискову «Літні мрії», а Джейлін Гордей уособлює ставлення усіх матерів до бойових дій в Афганістані, 2009. (З архіву «Шумки»)

«Літні мрії» нагадують нам, що наші діти не є лише наші діти, вони є діти світу – світу, в якому колискова є молитвою за їхню безпеку. Два інші танці з «Вечорниць (Життя – кабаре)» – «Світанок Весни» і «Гуцулка Ксеня» – були створені на музику скрипаля Василя Попадюка. «Диявол прибув до Вегревілу» канадського композитора Браєна Черевика створено на тему американської поп-пісні «Диявол прибув до Джорджії» групи Чарлі Деніелз бенд. Цей твір є зразком творчої переробки класичного твору американської поп-культури в сучасний канадсько-український танець. Щоб підтримувати нове покоління митців Альберти неукраїнського походження, у «Вечорниці (Життя – кабаре)» була включена пісня «Візьми мене за руку» альбертської співачки Енн Врінд, хореографія Джоджо Лусіли, колишньої танцюристкою балету з Філіппін. Для мене, як автора інноваційних концепцій танцю і лібретто, «Вечорниці (Життя – кабаре)» стали можливістю висловити візію, що ми живемо тут і нині і з відповідальністю донести до глядача момент нинішнього швидкоплинного часу через презентацію канадсько-українського танцю.

**Гордон Гордей – автор оригінальних українських танців у Канаді:
автобіографічна розповідь про сорокарічну діяльність**

«Вечір на Купала – Містерія літнього сонцестояння»

Створено і поставлено Гордоном Гордеєм

Хореографія Дейва Ганерта

Додаткова хореографія Джона Піхлика і Таші Орісюк

Оригінальна музика і аранжування Андрія Шуста

Сценографія і костюми Марії Левицької

Додаткові костюми Оксани Парути і Роберта Шеннона

Маски Рендала Фрейзера



У січні 2007 р. я почав писати лібрето до танцю «Вечір на Купала – Містерія літнього сонцестояння», модерного українського народного танцю із залученням розповідного балету і відеопроєкцій. Протягом десятиліть я переглянув безліч танців про Купала різних українських танцювальних колективів. За 30 років у «Шумці» я час від часу виконував танці, поставлені на тему Купала, – перші такі виступи відбулися десь у 1970-х рр. Роботи, які я бачив, здавалися мені замкненими у стандартну формулу. Я міг передбачити хореографію Купала, ще не зайшовши до театру. Як правило, танець починався з кружляючих по сцені дівчат у народному вбранні, схожому на Веснянку чи Хоровод, і переходив до моменту, де танцюристки починали плести вінки, які за допомогою сценічного освітлення зображували зміну в часі. Ці вінки символічно кидалися в джерельце, що насправді було простим розкиданням вінків по сцені. Остання частина танцю, як правило, виражала стрибання через вогонь, який зображувався стрічками та червоними світлами. Все закінчувалося в радісному танці (коломийка). Глядачі підбадьорували танцюючих оплесками, визнаючи, що ця стереотипна презентація Купала символізує справжню українську народну традицію. Насправді, такі танці є лише ще однією копією тих багатьох попередніх копій, які нічим не різняться, окрім чудової техніки танцю.

Для мене ритуал Купала ніс зовсім інший зміст. Все починалося з моєї емоційної реакції на пісні, які своєю глибокою тональністю і ліричністю передавали утаємниченість і дивовижність Купала. Я вірив, що має бути якийсь естетичний та театральний спосіб, який би передав містику цих купальських пісень і душевний стан тих, хто дотримувався традицій у вечір на Купала, щоб спробувати збагнути феномен сонцестояння. Також мав існувати якийсь спосіб, щоб перенести традиції Купала на сцену ХХІ-ого століття і надати можливість глядачеві сприйняти українське святкування Купала та європейське літнє сонцестояння свіжим поглядом.

Саме на тлі цього захоплюючого українського та світового фольклору я почав творити своє лібрето до танцю «Вечір на Купала – Містерія літнього сонцестояння». Я вирішив створити танець, який відобразить традиції святкування літнього сонцестояння. Я прагнув дослідити ті фольклорні традиції Івана Купала, які захоплювали, наприклад, письменника Миколу Гоголя («Вечір проти Івана Купала»), оперного композитора Анатолія Вахняного («Купала»), режисерів Юрія Ілленка («Вечір на Івана Купала»), Еміра Кустуріцу («Час циган») і директора мистецької групи «Яра» ушавленого експериментального «Ла Мама» з Нью-Йорку Вірляну Ткач, автора «Купальських розваг – традиції, пісні і анархія літнього сонцестояння». Кожен із цих митців у своїй галузі захоплює емоційно і створює зв'язок між виконавцем і глядачем і робить це краще, ніж я коли-небудь бачив у постановці українського танцю. Щоб знайти свіжу перспективу, я зустрівся із знавцем історії української народної культури Любов'ю Волинець. Вона є куратором народного мистецтва в Українському музеї Нью-Йорку.



Срібна поховальна фігура (Полтава, VII ст.)
 (“Український літопис одягу”, том 1)

Я обговорював традиції Купала із Волинець по телефону, а згодом мені пощастило зустрітися з нею безпосередньо в Едмонтоні. Волинець стала ключовим джерелом інформації про традиції Купала в різних регіонах України. Я також заглибився у дослідження українських обрядів і ритуального одягу, які збереглися із VII століття.

Мій власний двадцятирічний досвід показує, що традиції передаються з уст в уста через століття. Зберігає ці традиції, як правило, найстаріша особа на селі, яка, вважається, наділена містичними силами і є всезнаючим шаманом. Цей шаман знає всі ритуали: коли вони розпочинаються, значення символів, спеціальні місця для ритуалу, ролі учасників, процес єднання людини з природою і невідомим та інтерпретація ритуальної практики. Цей шаман звільняє учасників від морального і релігійного зобов'язання громади.



Стефані Лілі у ролі Відьми зі своїми створіннями під час сонцестояння: Жабою, Змією і Вороною у «Вечорі на Купала – Містерія літнього сонцестояння» (2010).
 Костюми: Роберт Шенон. Маски: Рендал Фрейзер. (З архіву «Шумки»).

Ритуал таким чином стає інструментом, за допомогою якого учасники досягають найвищого містичного стану. Я уявляв собі танцювальне лібрето, в якому знання всіх інтерпретацій Купала, збережених протягом століть, об'єднані в одне грандіозне святкування Купала по всій Україні. Це і стало джерелом у створенні оригінального танцю на тему Купала.



Аліса Євгенію і Лариса Сулима у сцені вінків у «Вечорі на Купала – Містерія літнього сонцестояння» (Едмонтон, 2009). (З архіву «Шумки»)

Я зустрівся з танцюристами «Шумки» і поділився своїм баченням про Купала.

«Повне символіки і видовищ літнього сонцестояння, «Вечір на Купала – Містерія літнього сонцестояння» є насолодою для почуттів, наповнене заворожуючими рухами, чаруючим сценічним мистецтвом і кіномистецтвом, що вабить пізнати таємниці традицій сонцестояння, яке святкували століттями в Україні та інших європейських культурах. Ритмічна синхронізація чарівної, луноподібної пісні і заворожує сонцестояння заворожують.... палаюча вогнена куля ховається за темним пагорбом, щоб зануритися в озеро... вінки із зілля, трави і квітів плавають по озеру, вирішуючи долю закоханих... ритуальне купання очищає, оновлює і збагачує... молоді чоловіки, спокушені цвітом папороті з обіцянкою незліченного багатства і успіху, шукають свого щастя... і молоді закохані стрибають через вогонь, стуливши руки, щоб передбачити своє майбутнє... Залицяння з магічними і містичними істотами і духами у цей чарівний вечір літнього сонцестояння на Івана Купала спокушає вплинути на долю і дізнатися, хто закохається, хто матиме успіх, а на кого в майбутньому чекає нещастя. Відьма в оточенні весняної богині Лада, жаби, ворони і гадюки диригують таємничим вечором на Купала...» (Гордон Гордей)

Я почав збирати творчу команду серед артистів «Шумки», щоб перетворити лібрето «Вечір на Купала – Містерія літнього сонцестояння» на творчий продукт, а насамперед на театральне дійство на втіху глядачам. Як і в своїх попередніх творчих працях, я працював із театральним продюсером Михайлом Сулимою, щоб згуртувати мистецьку команду в цьому проєкті. Ми знову, як і в «Попелюшці» та «Стежках до Гопака», працювали з визнаними митцями України і Канади. Марія Левицька, директор сценографії Національної опери України в Києві, підготувала мальовничі завіси і традиційні купальські костюми. Оксана Парута зі Львова розробила костюми для фінальної коломийки, який демонструє наступний день після вечора Купала. Роберт Шеннон, художник костюмів і професор дизайну з Едмонтону, створив образи фантастичних лісових істот: відьму, ворону, жабу і гадюку. Центральним фокусом моєї сценографії «Вечір на Купала – Містерія літнього сонцестояння» було використання масок.



Ніколя Лірет у ролі Лади ритуально піднімає замасковану дівчину, якій судилося першою знайти своє кохання у «Вечорі на Купала – Містерія літнього сонцестояння» (2010). Костюми: Марія Левицька. (З архіву «Шумки», фото Андрія Щолотюка)



Жіночий танець у ритуальних масках у «Вечорі на Купала – Містерія літнього сонцестояння» (Едмонтон, 2011). (З архіву «Шумки»)

Я вбачав у використанні масок органічний зв'язок із язичницькою традицією, яку я прагнув передати танцювальною лексикою через центральну метафору «обирати в незнамому і незрозумілому». Я вважаю, що дотримуючись вікових ритуалів сонцестояння і Купала, наші пращури вірили, що гармонійне спілкування з природою і духами забезпечує повернення сонця у найдовший день літа. Я хотів показати через танець, що для того, щоб «спілкуватися в гармонії з природою і духами», учасники Купала мали перебувати в дволикому стані буття. Учасники повинні бути собою, тобто живими особами, і в той же час бути духами вечора на Купала. Маски дозволяли учасникам танцю перебувати в подвійному стані. Перехід у стан духів очолювала відьма з її лісовим оточенням, які танцювали у великих масках духів – розміром метр і півметра. Цей підхід спрямував стиль руху, який дозволяв передати містику і диво вечора на Купала.



Чоловіки у танцювальних масках заманюють жінок за традиціями Купала, 2009. (З архіву «Шумки»)

Наші маски були здизайновані і сконструйовані канадським майстром виготовлення масок Рендалом Фрейзером з Едмонтону. Сценографію завершував спроектований фільм, знятий канадськими відеооператорами Андрієм Щолотюком і Стефаном Романовим. Використання відеозображень на мальовничих завісах допомогло моєму баченню створити містичний «живий світ духів». Елемент вогню вечора на Купала було передано відеозображенням вогнища на мальовничій завісі загадкового лісу. Елемент води був інтегрований через відеозображення, на якому дівчата пускають вінки в струмок і занурюються у воду, щоб знайти чоловіка своїх мрій. У фінальній сцені вода передана зображенням купання молодої дівчини, яка обливає свою голову водою, стоячи в річці. Цей образ хрещення пов'язує язичницький ритуал Купала з християнським ритуалом хрещення Івана Хрестителя та назви свят Івана Купала й Івана Хрестителя.



Ніколя Лірет у ролі Лади охрещує Таню Яцишин за традиціями Купала у «Вечорі на Купала – Містерія літнього сонцестояння», 2009. (З архіву «Шумки»)

Використання відеозображень також допомогло у відтворенні ілюзорної і чарівної квітки папороті з міфу про Купала. За волею відьми квітка папороті магічно переміщалася по сцені і сценічних завісах і була недоступною молодим парубкам, які хотіли оволодіти золотими скарбами у вечір на Купала. Глядачі були захоплені цією безперервною інтеграцією живої дії на сцені і відеозображенням. І цього вдалося досягти завдяки розвитку технології у XXI столітті.

Оригінальна музика була написана і аранжована київським композитором Андрієм Шустом. Щира подяка також київським музикантам Юрію Черненку та гурту «Даха Браха». Великий досвід Андрія Шуста як композитора театральних постановок, документальних фільмів, пісень і мюзиклів для дитячих ансамблів і танців дуже згодився, щоб задовольнити різні музичні потреби танцю. Музику для твору записав симфонічний оркестр у складі 45 виконавців під диригуванням маестра Олексія Баклана. До оркестру було також залучені українські народні інструменти. Олексій Баклан є диригентом Національної опери України і головним диригентом Київського міського театру опери і балету для дітей та молоді.

Моє лібрето і сценічна постановка були завершені образною і свіжою хореографією художнього керівника і постійного хореографа «Шумки» Дейва Ґанерта. Його оригінальна хореографія для «Вечора на Купала – Містерія літнього сонцестояння» була натхнена духовними здобутками попередніх танців на тему Купала. Це була оригінальна робота нашої команди, що міцно ґрунтувалася на ритуалах сонцестояння і столітньої міфології української культури. Лексика рухів поєднувалася з українським народним танцем, балетом, модерним танцем, підсилюючись експресивністю ритуальних масок. Додаткові танцювальні елементи у створенні жіночого танцю створила едмонтонський хореограф Таша Орісюк. З елементами театральної драматургії нам допоміг едмонтонський хореограф Джон Піхлик. Хореографія Дейва Ґанерта була досягнута завдяки мультимедійному синтезу танцю, театралізованості й відео. Наші глядачі XXI століття із захопленням сприйняли цей 25-хвилинний сценічний і танцювальний твір з ритуалами та міфами наших предків.

Прем'єра «Вечора на Купала – Містерія літнього сонцестояння» відбулася 19 березня 2009 р. у залі Northern Alberta Jubilee Auditorium в Едмонтоні. З того часу «Шумка» гастролювала з цим твором по всій Канаді і Китаю, показуючи виставу 22 рази у великих театрах 14 міст, щоб донести метафору свята Купала – духовності й любові.

Гордон Гордей – автор оригінальних українських танців у Канаді: автобіографічна розповідь про сорокарічну діяльність

«Голоси замовчених»

Створено і поставлено Гордоном Гордеєм

Хореографія Дейва Ганерта

Додаткова хореографія Стефані Лілі

Відеографія Стефана Романова

Музика Алексис Кохан («З Парижу до Києва»),

Марії Дан, Раєна П'ю («Мілленія»)



У жовтні 2003 р. я почав працювати над концепцією і написанням лібрето для «Ворожих іноземців», модерного канадсько-українського розповідного театрального народного танцю з відеозображенням про несправедливе інтернування українських канадців у Канаді під час Першої світової війни. Прем'єра танцю «Шумка пам'ятає» відбулася 11 листопада 2006 р. в залі Northern Alberta Jubilee Auditorium в Едмонтоні. Я переглянув і створив танець під нинішньою назвою «Голоси замовчених», прем'єра якої відбулася в залі Northern Alberta Jubilee Auditorium 17 листопада 2012 р. Цей спектакль розпочинався з голосового озвучення, щоб дати глядачам зрозуміти контекст танцю.

«Вільні землі. Канада. Вільні землі. 160 акрів для кожного українського поселенця, реєстрація \$10. Земля, Багатство, Здоров'я, Мужність, Честь, Повага, Певність, Безпека. Вільні землі». (лібрето «Голоси замовчених», Гордон Гордей, серпень 2012)

Це повідомлення було поширене по Україні в 1896 р., коли Кліффорд Сіфтон, канадський міністр уряду, спробував прискорити поселення в Західній Канаді іммігрантами, які мали досвід в сільському господарстві. На 1914 р. близько 170000 українців відгукнулися на обіцянку «вільних земель» і поселилися в Канаді. Ці іммігранти приїхали до Канади з Габсбурської Австрії, до якої входили землі Західної України, і їхнє офіційне громадянство було встановлено як «австрієць», хоча вони були етнічними українцями. Вбивство престолонаступника Австро-Угорщини Фердинанда 28 червня 1914 р. і оголошення війни між Англією і Німеччиною 4 серпня 1914 р. спровокувало недовіру до усіх осіб німецької чи австро-угорської національності. 22 серпня 1914 р. в інтересах національної безпеки британський державний секретар від імені уряду Канади оголосив Закон про військовий час. У 1915 р. на вимогу цього закону понад 80000 німецьких і українських «ворожих іноземців», як їх називали, були зареєстровані Канадською королівською північно-західною поліцією.



Дейв Ганерт і Стефані Лілі зображають українських канадців, чиї мрії були зруйновані Законом Канади про військові заходи у 1914 році в «Голосах замовчених», 2013. (З архіву «Шумки»)

Ці «ворожі іноземці» були змушені носити особисті реєстраційні документи і були під постійним наглядом. З 80000 зареєстрованих 8 579 «ворожих іноземців», більшість з яких були українці, було заарештовано і інтерновано до 24 тимчасових таборів на території Канади. Вони були змушені важко працювати, розчищати землю для доріг, будувати мости та залізниці. Між цими «ворожими іноземцями» були також серби, хорвати, словенці і турки. Інтерновані німці були головно ув'язнені в інших місцях і через свій статус в'язня війни не були зобов'язані виконувати важку роботу. Реєстрація та інтернування українських «ворожих іноземців» не був достатньо zorganizованим процесом. Молодих українських іммігрантів, які жили на фермах, залишали в спокої, бо їхня праця розглядалася як підтримка військових зусиль. Але молодих українців, які жили в містах, а також частину безробітних було заарештовано й інтерновано. Цей період канадської історії не викликає гордощів. Українські іммігранти, які приїхали зі Східної України, що була на той час під владою царської Росії, не підпадали під Закон військового часу. Приблизно 10000 українських іммігрантів зі Східної України та інших регіонів «загубилися», приховуючи своє австрійське громадянство і служачи в канадських військових силах під час Першої світової війни. Наприклад, Пилип Коновал з Кутківська (Україна) служив у Канадських військових силах і був одним з 93 канадців, які отримали найвищу нагороду за хоробрість, Хрест Вікторії.

«Під час першого національного інтернування в Канаді у 1914-1920 рр. тисячі українців та інших європейців було оголошено «ворожими іноземцями», змушених працювати на користь властителів. Вони були позбавлені громадських прав, і до них було застосовані державні санкції не за їхні вчинки, а лише за те, ким вони були і звідки приїхали». (Банф Крейг і Каньйон. Канадсько-українська асоціації громадянських свобод, 19 червня 2013)

Через дев'яносто один рік після тих подій, 25 листопада 2005 р., уряд Канади офіційно постановив законом С-331 (Закон визнання інтернування осіб українського походження) «... визнати, що особи українського походження були інтерновані в Канаді під час Першої світової війни ...» і «... висловити своє щире розкаяння за ті події ...».

«Після кількох місяців переговорів між федеральним урядом Канади та українсько-канадською громадою, представленою Українсько-канадською асоціацією громадянських свобод, Українсько-канадською фундацією ім. Тараса Шевченка, а також Конгресом українців Канади, 9 травня 2008 р. було засновано «Канадський фонд визнання інтернованих у Першій світовій війні» на суму 10 мільйонів доларів з метою відзначення і ознайомлення канадців з подіями першого національного інтернування в Канаді у 1914-1920 рр». (Канадський фонд визнання інтернованих у Першій світовій війні, 2013)

Саме на цьому тлі я розробив своє бачення історії інтернування українських канадців у танці. Я відчував глибоку особисту відповідальність, зокрема і через своє українське походження, донести цю історію через танець усім канадцам. Я знав, що не хочу робити класичне документальне оповідання, засноване на листах і записах інтерв'ю з тими, хто вижив, тому що фільм «Свобода має ціну» (1994) канадського режисера Юрія Лугового вже гарно і змістовно здійснив це. Я хотів схопити момент емоційного відчаю і сорому, які виринули в моїй свідомості, і передати це в розповіді про інтернування. Коли я дивився на фотографії інтернованих і читав щоденники, я не просто думав про те, що сталося в історичному контексті. Я уявляв собі, про що ці люди могли мріяти, коли лягали спати. Ці мрії, які неможливо було ув'язнити за колючим дротом, лягли в основу мого бачення танцю про інтернування. Я також хотів передати емоційний стан тих українців, які воювали у Першій світовій війні, і тих, хто не отримав такої нагоди, бо був інтернований. Я уявляв собі, як може почуватися особа, «засоромлена» країною, яка запросила розбудовувати її державність своїми мозолями й потом на цих «вільних землях». «Шумка пам'ятає» – мультимедійний танець, який вшановував тих, хто воював, і тих, хто прагнув служити на користь державі. Він був реалізований під моїм керівництвом канадським хореографом модерного танцю Браеном Вебебом, постійним хореографом «Шумки» Дейвом Ганертом і «Шумкою». Виступ на сцені включав участь Миколи Фарини, ветерана Афганістану, і Біла Равлюка, ветерана Другої світової війни. Присутність цих солдатів пов'язала солдатів Першої світової війни з солдатами пізнішого часу і сьогодення. Музика до цього танцю взята з репертуару вінніпезької співачки Алексис Кохан та її групи «З Парижу до Києва». Її промовистий голос у «Ой, у полі могила» передавав драматичні емоції танцю. Відео «Шумка пам'ятає» було показане в Києві у 2008 р. в День пам'яті під патронажем колишнього посла Канади в Україні Абіни Дан. За підтримки художника і офіцера Ордена Канади Вероніки Тенант я подався на фінансування до Канадської ради. У листі підтримки Вероніка Тенант заявила:

«З потужним, унікальним голосом, складену з танцю, пісень, музики і відео, Гордей створив театральну пам'ять душі і людського страждання на тлі інтернування канадців українського походження, які були оголошені ворожими іноземцями... Ця тривожна тема виходить поза межі наших національних культур і має резонанс з іншими національностями в нашій спільній історії Канади». (Вероніка Тенант)

Заява на фінансування була успішно підтриманою, і це дало мені ресурси переглянути «Шумка пам'ятає» і удосконалити танець, більше зосереджуючись на інтернуванні. Я також почав шукати нову назву, яка б спонукала візію творчої команди і викликала інтерес до інтернування у громадськості. Якщо «Шумка пам'ятає» зверталася до ідеї «визнання», то нова назва, «Голоси замовчених», зосереджувала танець на «активній участі» в історії інтернування, тобто надавала «голос» «замовченим», а потім їхній історії, якої цуралися в історії Канади. Як приклад, було залучено емоційний момент «голосу» у сцені «самогубства Василя Перчалюка». Перчалюк був інтернованим, бо мав австро-угорський паспорт. Під час свого інтернування в таборі для інтернованих «Замкова Гора» його наглядач був вражений Василевою наполегливою працею та відданістю. Він був звільнений і з власної волі вступив на службу до канадської армії, щоб довести свій патріотизм новій країні. Неймовірно, але його знову ув'язнили, вже у військовій формі в ніч перед відправленням його батальйону за море, тому що його документи свідчили, що він «ворожий іноземець». Ця відмова у військовій службі призвела до самогубства, яке було офіційно зареєстровано в поліцейських документах як «необдуманий вчинок занепаду духу».



Дейв Ґанерт виконує акт самовбивства Василя Перчалюка, українського канадця, інтернованого як ворожого іноземця під час Першої світової війни. (З архіву «Шумки»)

Хореограф «Шумки» Стефані Лілі створила у танці сцену поховання, побудовану на метафорі українського траурного обряду. Це було візуально реалізовано за допомогою маятникового кишенькового годинника. Кишеньковий годинник був особливою особистою річчю для інтернованих, з якою було найважче розлучитися.

«Рух маятника було використано в цій сцені, щоб піднести душу Василя Перчалюка до раю, а також душі інших інтернованих, смерть яких не була власною. Грабіж усього особистого також представлений як форма смерті. Використання кишенькових годинників, як засобу, що зв'язував руки танцюристів, було спробою показати, що вони були «в'язні часу і ситуації». Танцювальний стиль є органічним і виражається емоціями, а також уособлюється діями, асоційованими печаллю біблійного масштабу. Я згрупувала танцюючих у три групи, щоб показати, що ув'язнені в різних таборах переживали те саме горе і той самий відчай».(Стефані Лілі, 2012)



Стефані Лілі тужить за інтернованими під час Першої світової війни в «Голосах замовчених» (2013).
Костюми: Трініті Чопик. (З архіву «Шумки»)

У фінальній частині твору «Голоси замовчених» я додав пісню канадської співачки Марії Дан, щоб підкреслити народну традицію розповіді через пісню. Виконана нею пісня «В тіні скелястих гір» стала важливою базою у втіленні метафори «людська залізниця душ».

«Слова Марії Дан «найкраще місце в світі стає потворним, якщо дивитися на нього через колючу огорожу», глибоко відгукнулося в мені. Ці слова є настільки промовистими, що я захотів показати іронію будівництва національного парку Банф. Адже один із туристичних скарбів Канади, збудований на кістках інтернованих українців, змушених працювати в таборах на Замковій горі. Я працював із танцюристами, щоб виразити цю метافору, побудувавши «людську залізницю» танцюристів. Залучення пісні Марії Дан допомагає пройти крізь ці душевні зображення «людської залізниці».
(Дейв Ганерт, 2012)

На мою думку «Голоси замовчених» ще не є завершеними. Ще є що розказати.

«Цим твором я продовжую свою мету творити для громади. Мій творчий шлях у Голосах замовчених промовляє оригінальністю, захоплюючою природністю і чуттєвістю сучасного театралізованого танцю ХХІ століття. У Голосах замовчених закладено сенс великої мети. Щоб кожен глядач після перегляду виніс для себе те, про що не думав перед виставою. Це є канадська історія, це є історія нашої української спадщини і історія кожної людини, якої за якихось обставин цуралися і якій не надавали можливості бути вірним своїй країні». (Гордон Гордей, 2013)

Works Cited

- Canadian First World War Internment Recognition Fund*. 2013. <<http://www.internmentcanada.ca/>> 5 September 2013.
- Gladwell, Malcolm. *Outliers: The Story of Success*. New York, NY: Little, Brown and Company, 2008.
- Klymasz, Robert B. "From Immigrant to Ethnic Folklore: A Canadian View of Process and Transition." *Journal of the Folklore Institute* (Dec. 1973): 131-139.
- Nahachewsky, Andriy. *Ukrainian Dance, A Cross-Cultural Approach*. Jefferson, NC: McFarland & Company Inc., 2012.
- Shkandrij, Myroslav. *Jews in Ukrainian Literature, Representation and Identity*. New Haven, CT: Yale University Press, 2009.
- Ukrainian Shumka Dancers. 2013. < <http://www.shumka.com/>>, September 2013.
- Vakulenko, Alla ed.. *Ukrainian Chronicle of Clothing, Vol 1*. Kyiv, Ukraine: Mistetsvo. 2003.
- Webb, Brian. *Brian Webb Dance Company*. <http://www.bwdc.ca/company/index.php>, July 2012.

Гордон Гордей – автор оригінальних українських танців у Канаді: автобіографічна розповідь про сорокарічну діяльність

*Західньоканадський Збірник - за ред. В. Полковського, М. Сороки, Едмонтон-Острог: Видавництво Національного Університету "Острозька Академія", 2014.-Том XLVII.-Частина сьома. 242-275

«Дивовижність розповідати історії через танець у захоплюючому ХХІ столітті людського самовираження – ось саме те, що я обрав, щоб ушанувати Канаду. Я вірю, що канадська багатогранність культур і громад приваблює своїм теперішнім, яке нерозривно пов'язане з нашим минулим й створює інтригу пізнати наше майбутнє. Протягом останніх 40 років я поділяв свої ідеї з колегами, які, як і я, прагнули відобразити унікальність українського танцю в мистецтві. З приємністю поділюся своїм сорокорічним досвідом перебування у творчому середовищі політичних змін у мистецтві, громадського інтересу до танцювальної спадщини, а також процесу створення оригінальних українських танців у Канаді сьогодні». (Гордон Гордей)

Гордон Гордей
Магістр образотворчих мистецтв
Магістр гуманітарних наук
Бакалавр освіти



Гордон Гордей є одним із основоположників розвитку українського танцю «Шумки» в Едмонтоні. За свої сорок років праці з «Шумкою», Гордей пройшов шлях від танцюриста до лібретиста/автора і режисера, створивши з 1992 по 2012 рр. двадцять п'ять оригінальних танців для «Шумки». Його твори стали явищем у розвитку українського танцю в Канаді, що були продемонстровані у Канаді, Україні й понад двадцяти містах Китаю. Протягом 12 років Гордей також виконував обов'язки художнього й виконавчого директора «Шумки». Гордей має привілей бути почесним пожиттєвим членом «Шумки». Він продовжує працю над створенням танцювальних лібрето і на даний час працює над мультимедійним танцем, присвяченим українським канадцям, які були несправедливо інтерновані в Канаді під час Першої світової війни, «Голоси замовчених».

Його творча діяльність поза «Шумкою» включає студіювання балету з Рут Карс, засновницею Альбертського балету; двадцятирічне надання дорадчих послуг у галузі мистецтва при відділі культури в провінції Альберта і тринадцятирічну працю радника з питань людських прав в Альбертській комісії з захисту людських прав. Нині викладає в Університеті ім. Ірванта МакЮена в Едмонтоні. У 2005 р. з нагоди святкування сторіччя Альберти він здійснив постановку *Святкуймо Альберту*, що увійшла до програми офіційного прийняття Її Величності Королеви Єлизавети II, у якому взяло участь понад 1500 виконавців. Того ж року Гордей був визнаний одним із найвпливовіших людей у розвитку театру Альберти «Театром 100». У 2006 р. він також отримав Гетьманську нагороду «за видатний внесок і самовіддану працю в плеканні української спадщини і культури в провінції Альберта». Він продовжує вірно служити українсько-канадській громаді як член правління Українсько-канадської фундації ім. Тараса Шевченка.