

На правах рукописи

Атабиев Игорь Килишбиевич

История, поэтика и типология черкесских (адыгских) танцев

Специальность – Искусствоведение

17.00.01 – театральное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва

2019

Работа выполнена на кафедре хореографии федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский институт театрального искусства – ГИТИС»

Научный руководитель: **Уральская Валерия Иосифовна**
кандидат философских наук (эстетика),
профессор

Официальные оппоненты: **Ванслов Виктор Владимирович**
доктор искусствоведения,
академик, профессор, член Президиума
Российской академии художеств

Сулейманов Юнус Ибрагимович
кандидат искусствоведения,
художественный руководитель Камерного
музыкального театра Республики Адыгея им.
А. Ханаху

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего
образования «Московская государственная
академия хореографии»

Защита состоится « » 2019 года в 15.00 часов на заседании
диссертационного совета Д 210.013.01 по присуждению ученой степени
кандидата искусствоведения Федерального государственного бюджетного
образовательного учреждения высшего образования «Российский институт
театрального искусства – ГИТИС» по адресу: 125009, Москва, Малый
Кисловский пер., д. 6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке федерального
государственного бюджетного образовательного учреждения высшего
образования «Российский институт театрального искусства – ГИТИС», а так же
на сайте организации www.gitis.net.

Автореферат разослан « »

2019 года

Ученый секретарь
диссертационного совета
Д 210.013.01

Ястребов Андрей Леонидович
доктор филологических наук,
профессор

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы диссертационного исследования

Черкесы – одна из древнейших народностей Северного Кавказа, именуемая себя, наряду с кабардинцами и адыгейцами, общим названием адыгов. Одним из проявлений культурно-исторической и духовной общности черкесского (адыгского) этноса является народное танцевальное творчество. Искусство черкесского (адыгского) танца теснейшим образом связано с жизнью народа. Отражая в художественно-образных формах бытовую и религиозно-обрядовую стороны народной жизни, народный танец черкесов (адыгов) представляет собой важную часть национальной культуры. В этом качестве он представляет собой один из интереснейших кавказских культурных и специфично эстетических феноменов. В танцевальной форме он отражает те жизненные, нравственно-этические, эстетические ценности, которые составляют философию народа. Данная диссертация посвящена его историко-искусствоведческому осмыслению.

Черкесские (адыгские) танцы – это своего рода художественная знаковая система, насыщенная особой метафорической образностью. Черкесский (адыгский) танцевальный фольклор отличается своей древнейшей историей, устойчивыми традициями, ярким темпераментом и образностью, оригинальной лексикой и техникой исполнения, большим разнообразием пластических проявлений и многочисленными элементами театральности. Его преемником в современности выступает черкесский (адыгский) народно-сценический танец, сложившийся в прошедшем столетии и создавший особое хореографическое искусство черкесского (адыгского) народа.

Специфика черкесской (адыгской) хореографии с наибольшей отчетливостью и полнотой представлена в творческой деятельности Государственного академического ансамбля танца (ГААТ) «Кабардинка», произведения из репертуара которого – ценнейшее достояние национальной хореографии. Настоящая диссертация – первая, в которой раскрываются особенности исторически сложившихся национальных танцев черкесов (адыгов) и их бытование в современности.

В центре внимания – эволюция черкесских (адыгских) танцев и фольклорные танцевальные традиции в современном любительском и профессиональном сценическом танце.

Степень научной разработанности проблемы

Черкесский (адыгский) народный танец, всегда служивший формой передачи из рода в род обрядов, морально-этических законов и традиций, на протяжении всей истории своего существования привлекал внимание исследователей различных областей знаний. Однако, в настоящее время нет однозначного ответа на вопрос об истоках, условиях и особенностях формирования культуры черкесов (адыгов), о влиянии на неё других мировых культур.

Научный интерес, связанный с историей и эволюцией черкесской (адыгской) хореографии, представляют её досценические, сценические и

внесценические танцевальные образцы в своей тесной взаимосвязи. И если две последние танцевальные формы доступны для анализа, то «...в балетоведческой теории так и не сформировались специальные разделы, посвященные досценическим танцевальным практикам»¹. Работ, посвященных профессиональному анализу хореографического текста и композиции, раскрывающих эволюцию танцевальной культуры черкесского (адыгского) народа, насколько нам известно, не существует.

Среди обзорных научных трудов, посвященных истории танцевальной культуры народов Кавказа, выделяется диссертационное исследование Ш.С. Шу², в котором рассматриваются основные исторические этапы развития хореографии адыгейцев, как одного из представителей народов Кавказа, входящих в группу черкесов.

В настоящем исследовании дается более широкое представление об истории танцевальной культуры черкесов (адыгов), а также более детально анализируются особенности хореографической лексики и композиционные принципы структуры сценических черкесских (адыгских) танцев.

Основными источниками по древнейшей истории черкесского (адыгского) танца служат археологические находки, «Нартский эпос»^{3,4,5,6,7}, а так же опубликованные этнографические исследования и свидетельства путешественников, посетивших Северный Кавказ в разное время^{8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28}.

-
- ¹ Дьяконова, Л.Т. Танец как феномен культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011, №3. - С.158.
- ² Шу, Ш.С. Адыгейская народная хореография в ее историческом развитии. Автореф. ... дис. кандидата искусствоведения. Тбилиси. - 1983, 16 с.
- ³ Гадагатль, А.М. Героический эпос Нарты адыгских (черкесских) народов. Майкоп, 1987. - 390 с.
- ⁴ Героический эпос народов СССР. Т.1. Сказания о нартах. Библиотека всемирной литературы. М.: Художественная литература. 1975.- 517 с.
- ⁵ Гутев, А.М. Поэтика и типология адыгского нартского эпоса. М.: Наука, 1993. - 206 с.
- ⁶ Review: «John Colarusso. Nart Sagas from the Caucasus: Myths and Legends from the Circassians, Abazas, Abkhaz, and Ubykhs. Princeton University Press. XXIV, 2002, 552 p.»
- ⁷ Нарты. Адыгский героический эпос. М.: Наука, 1974. - 210 с.
- ⁸ Xavier Hommaire de Hell, Situation des Russes dans le Caucase (tiré d'un article paru dans la Revue de l'Orient), Paris, Rignoux, 1844, 44 p.
- ⁹ Абрамов, Я.В. Кавказские Горцы / Материалы для истории черкесского народа, Северо-Кавказский филиал традиционной культуры М.Ц.Т.К. «Возрождение», 1990. 26 с
- ¹⁰ Алиева, А.И. Фольклор адыгов в записях и публикациях XIX начала XX века. - Нальчик, Эльбрус.- Книга I. - 1979. - 404 с.; Книга II. - 1988. - 270 с.
- ¹¹ Берже, Ад. Краткий обзор горских племен на Кавказе. Нальчик: Эльбрус, 1992. - 48 с.
- ¹² Благрамберг, И. Историческое, топографическое, статистическое, этнографическое и военное описание Кавказа. Нальчик: Эль-фа. - 1999. 404 с.
- ¹³ Витсен, Н. Северная и восточная Татария, или Сжатый очерк нескольких стран и народов // Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII-XIX вв. - Эльбрус, 1974. - С.86-98.
- ¹⁴ Д'Асколи, Э.Д. Описание Чёрного моря и Татарии, составил доминиканец Эмиддио Дортелли Д'Асколи, префект Каффы, Татарии и проч. 1634 // Записки Одесского общества истории и древностей, Т. XXIV. 1902. См. Кавказ: европейские дневники XIII-XVIII веков Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2010. 304 с.
- ¹⁵ Джанашиа, С.Н. Черкесские дневники. Тбилиси: Кавказский дом, 2007. 265 с.
- ¹⁶ Дубровин, Н.Ф. Черкесы (Адыги). Материалы для истории черкесского народа. Нальчик: Эльбрус, 1991. - 416 с.
- ¹⁷ Дубровин, Н.Ф. История войны и владычества русских на Кавказе. С.-П.: «Типография департамента уделов». 1871. - 630 с.
- ¹⁸ Зекерия Зихни (Жабаги Баж). Образ жизни и обычаи адыгов. - Нальчик: Издат. отдел КБИГИ, 2016. - 166 с.
- ¹⁹ Кантария, М.В. О некоторых пережитках аграрного культа в быту кабардинцев. - УЗ АНИИ. Майкоп, 1968, т. VIII, С. 364.
- ²⁰ Кох, К. Путешествие по России и в кавказские земли: Пер. с немец. А.И. Петрова // Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII-XIX вв / Сост. В.К. Гарданов Нальчик, 1974. - С.610-626.

В путевых заметках авторов, побывавших среди черкесов (адыгов) с XII по XIX век, обнаруживается множество упоминаний о народном танцевальном искусстве, об уникальном феномене черкесской (адыгской) культуры – «Черкесском игрище»²⁹, о прарежиссерах народного музыкального и хореографического театра – *джегуако*^{30, 31}. Необходимо отметить, что описание и изучение танцевальной культуры черкесского народа (как и всего фольклора) началось, в основном, с начала XX века.

Одним из первых исследователей черкесского (адыгского) фольклора является С. Хан-Гирей^{32, 33} – выдающийся деятель национальной культуры середины XIX века, который предпринял попытку записать народные обычаи, стихотворные, песенные и танцевальные произведения черкесов (адыгов). К сожалению, значительная часть его рукописных материалов не сохранилась.

Многие образцы фольклорного искусства черкесов (адыгов): сказания, песни, – были безвозвратно утеряны, но их самобытные черты сохранились в народных танцах. Поэтому данное исследование хореографического искусства черкесского (адыгского) народа может служить источником научного осмысления фольклора Северного Кавказа.

Ценный материал о досоветском периоде черкесской (адыгской) культуры содержится в фундаментальном труде Ш.Б. Ногмова³⁴, в котором дается характеристика народного искусства, его функционирование в единстве с обычаями, обрядами, преданиями, а также выделяется особая роль «профессиональных» художников слова, песни и танца: *гегуако* (*джегуако*) – прарежиссера обрядовых праздников, – и *хатияко* – церемониймейстера танцевального действия.

Черкесской (адыгской) фольклористике XIX века посвящена работа А.-Г. Кешева (Каламбия)³⁵, в которой содержится ценный материал, непосредственно касающийся народной хореографии.

²¹ Лапинский, Т. Горцы Кавказа и их освободительная борьба против русских. Описание очевидца Теофила Лапинского (Тэффик-бея), полковника и командира польского отряда в стране независимых горцев. Нальчик: «Эль-Фа». 1995. 136 с.

²² Лопатинский, Л.Г. Заметки о народе адыге вообще и кабардинцах в частности // СМОМПК. Тифлис. - 1891. Т. XII.

²³ Люлье, Л.Я. Вера, нравы, религиозные обряды и предрассудки у черкесов // Л.Я. Люлье. Черкессия: историко-этнографические статьи / Материалы для истории черкесского народа. Северо-Кавказский филиал традиционной культуры М.Ц.Т.К. «Возрождение». 1990. - 32 с.

²⁴ Паллас, П.-С. Заметки о путешествиях в южные наместничества Российской Империи. Т.1. Лейпциг, 1799. - 235 с.

²⁵ Спенсер, Э. Путешествия в Черкесию / Предисловие, перевод и комментарии Н. Нефляшевой. Майкоп: РИПО «Адыгея», 1994. с. 85, письмо 15.

²⁶ Торнау, Ф.Ф. Воспоминания кавказского офицера. М.: «АИРО–XXI», 2008. - 467 с.

²⁷ Тэбу де Мариньи. Путешествие в Черкесию в 1818 году // Рукописный отдел библиотеки КБИИФЭ. Д. 252. Л.7.

²⁸ Фредерик Дюбуа де Монпере. Путешествие вокруг Кавказа, у черкесов и абхазов, в Колхиде, в Грузии, в Армении и в Крыму // Труды инст. Абхаз. культуры им. Н.Я. Марра. Вып. 6. - Сухуми: АБГИЗ. 1937. - 180 с.

²⁹ Бгажноков, Б.Х. Черкесское игрище. Сюжет, семантика, мантика. Нальчик. 1991. - 190 с.

³⁰ Максимов, П. Прославленный Дджегуако // Народное просвещение. -1939. - №2.

³¹ Налоев, З.М. Институт джегуако. Нальчик: ООО Тетраграф, 2011. - 408с. (на каб. яз.)

³² Хан-Гирей, С. Вера, нравы, обычаи и образ жизни черкесов // Русский вестник. СПб., 1842.- Т.5. - Отд. 2.

³³ Хан-Гирей, С. Черкесские предания / Вступ. статья, сост. и общ. ред. Р.Х. Хашхожевой. Нальчик: Эльбрус, 1989. - 286 с.

³⁴ Ногмов, Ш.Б. История адыгейского народа: Составленная по преданиям кабардинцев / Вступ. статья и подг. текста Т.Х. Кумыкова. Нальчик: Эльбрус, 1994. - 232 с.

³⁵ Каламбий (Кешев, А.-Г.). Характер адыгских песен. Записки черкеса / Вступ. статья и подготовка текста к печати В.К. Гарданова, Г.Х. Мамбетова. Нальчик: Эльбрус, 1988. - 272 с.

Хореографическое искусство черкесских (адыгских) народов рассматривалось Б.Х. Бгажноковым³⁶, А.С. Беказиевым³⁷, М.М. Бешкоком³⁸, А.М. Гадагатлем³⁹, М.Н. Губжоковым⁴⁰, А. Гучевой⁴¹, Х.Х. Дашуевым⁴², З.М. Кешевоу⁴³, Н.А. Куновым⁴⁴, С.А. Кушу⁴⁵, С.Х. Мафедзевым⁴⁶, Л.Г. Нагайцевой⁴⁷, З.М. Налоевым⁴⁸, М.М. Паштовой⁴⁹, Л. Самоговой⁵⁰, А.Н. Соколовой⁵¹, Ш.С. Шу и другими исследователями.

Однако, не все авторы изучали особенности хореографической культуры отдельных народов, входящих в этнос черкесов (адыгов), во многих работах преобладал описательный характер танцев, а так же не был предпринят анализ лексических и композиционных хореографических элементов.

Цели и задачи исследования

Главная **цель** настоящей работы состоит в определении структуры, направлений и основных исторических этапов эволюции черкесского (адыгского) танца и выявлении его характерных специфических особенностей.

В рамках достижения указанной цели в работе решаются следующие **задачи исследования:**

- описать процесс развития черкесского (адыгского) танца;

³⁶ Бгажноков, Б.Х. Этнография адыгов. Нальчик: Эльбрус, 2011. - 509 с.

³⁷ Беказиев, А.С. Кабардинская народная хореография. Нальчик, 2013. 153 с.

³⁸ Бешкок, М.М. Танцевальная культура адыгов с древних времен до наших дней. Майкоп: Адыгея, 2000. - 68 с.

³⁹ Гадагатль, А.М. Память нации: Генезис эпоса Нарты. Майкоп: Меоты, 1997. - 400 с.

⁴⁰ Губжоков, М.Н. Культура адыгов / В кн.: "История Адыгеи с древнейших времен до 1920 года". - Майкоп, 2009. - 131 с.

⁴¹ Гучева А. Танцы в традициях феодальной Черкесии // Музыка и время. М.: МГК им. П. И. Чайковского. 2016. № 10. - С. 3-11.

⁴² Дашуев, Х.Х. Кабардинские народные танцы / Министерство культуры Кабардинской АССР, Дом народного творчества; запись и обраб. Х. Х. Дашуева. – Нальчик: Тип. им. Революции 1905 года, 1956. – 77 с.

⁴³ Кешева З.М. Танцевальная и музыкальная культура кабардинцев во второй половине XX века. - Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых (Полиграфсервис и Т), 2005. - 168 с.;

⁴⁴ Кунов Н.А. Культура и быт моздокских кабардинцев в XIX – первой половине XX веков. - Нальчик: Эльбрус. 2009. - 208 с.

⁴⁵ Кушу, С.А. Шуточные танцы адыгов (черкесов). - Майкоп: ООО «Полиграф-ЮГ», 2018. - 124 с.

⁴⁶ Мафедзев, С.Х. Адыги: обычаи и традиции. Нальчик: Эль-Фа, 2000. - 359 с.; Мафедзев, С.Х. О народных играх адыгов. - Нальчик: Эльбрус, 1986. - 142 с.; Мафедзев, С.Х. Обряды и обрядовые игры адыгов в начале XIX и XX вв. Нальчик: Эльбрус, 1979. - 204 с.

⁴⁷ Нагайцева, Л.Г. Адыгские народные танцы. - Нальчик: Эльбрус, 1986. - 141 с.

⁴⁸ Налоев, З.М. Из истории культуры адыгов. - Нальчик: Эльбрус, 1985. – 272 с.; см. сноску [31] (Налоев, З.М. ...); Налоев, З.М. Игровой аспект искусства джегуако // Этюды по истории культуры адыгов. Нальчик: Эльбрус, 2009. - 656 с.; Налоев, З.М. О придворном джегуако // Из истории феодальной Кабарды и Балкарии. - Нальчик, 1980. - С.121-142; Налоев, З.М. Социальное и профессиональное расслоение института джегуако // Этнография и современность. - Нальчик, 1984. - С.46-68; Налоев, З.М. К общественному статусу джегуако // Археолого-этнографический сборник. - Нальчик, 1974. - Вып. 1. - С.173-188; Налоев, З.М. Организационная структура джегуако // Культура и быт адыгов. Майкоп, 1986. С. 67-95; Налоев, З.М. Джегуако в роли хьэтыяклуэ // Культура и быт адыгов. -Майкоп, 1980. - С.113-139.; Налоев З.М. Джегуако и поэты. Нальчик: Эльбрус, 1979. – 164 с. (на каб. яз.)

⁴⁹ Паштова, М.М. Танец в локальной традиции черкесов Анатолии: идентификация жанра и социальные функции // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН, 2016. № 1. - С. 114–120.

⁵⁰ Самогова, Л. Танцы адыгов // УЗ КБНИИ.- Нальчик, 1966.- Т. XXIV.-С.186-194.

⁵¹ Соколова, А.Н. Фольклорный танец как энергия и порождающая модель (к вопросу об адыгских молодежных танцевальных вечерах) // Роль звуковой среды в формировании ментальности молодежи. Материалы международной научно-практической конференции. - Липецк: ЛГПУ, 2008. - С. 159-161.; Sokolova A., Chundishkho N. Şeşen Dansinin k ökeni ve araştırmasi // Nart, 2010. №71. P. 29-31.

- выявить характерные черты, принципы и художественные элементы народного танца, которые сохранились и закрепились в его сценических формах и внесценических вариантах;
- найти общие черты в хореографической культуре черкесских народов и частные особенности в танцевальных проявлениях;
- определить своеобразие хореографической культуры черкесских народов и степень влияния на неё других танцевальных культур;
- проанализировать генезис, эволюцию, хореографическую структуру и композицию черкесского (адыгского) театрализованного праздника танца «джэгу»;
- провести сравнение традиционных форм танцевальной культуры черкесских народов со сценическими образцами, созданными в ГААТ "Кабардинка".

Научная новизна исследования

Черкесская (адыгская) народная хореография вобрала в себя художественные элементы культур разных народностей, входящих в черкесскую (адыгскую) этногруппу. Но как явление сложносоставное она ранее не рассматривалась. Вне поля внимания исследователей оставались и особенности, отличающие танцы одной народности от другой: черкесов, адыгейцев, кабардинцев, шапсугов и других.

В настоящем исследовании черкесский (адыгский) танец впервые анализируется с точки зрения присущей ему театральности: образности, метафоричности, сюжетности, пространственной композиции, лексики и т.д.

Обосновывается утверждение, что ярким воплощением применения театральных принципов в досценических формах танца являлось Черкесское игрище, рассматриваемое здесь в качестве народного театра танца.

В диссертационном исследовании отмечено, что в настоящее время во внесценическом бытовании народного танца сохраняются синкретические черты, чего нельзя сказать о народно-сценических формах хореографии, в которых просматривается тенденция всё более широкого и разнообразного использования театральных принципов обработки и подачи художественного материала. Примером тому являются концертные программы ГААТ «Кабардинка», в которых много сюжетных танцевальных композиций, отличающихся драматургической насыщенностью, режиссерским мизансценированием, актерским воплощением образов персонажей.

Кроме вышеназванного, научная новизна заключается в:

- историческом, теоретическом и практическом обосновании места и значения ГААТ «Кабардинка» в истории и развитии сценического и внесценического танцевального искусства черкесов (адыгов);
- выявлении и осмыслении практических форм сценической интерпретации фольклорного танца черкесского (адыгского) народа на примере творчества ГААТ «Кабардинка»;
- теоретическом обосновании общих принципов сценической интерпретации танцевальной культуры черкесского (адыгского) народа;

- введении в научный обиход нового материала по анализу лексических и композиционных форм черкесского (адыгского) танца;

- проведении сравнительно-сопоставительного анализа танцевальной культуры народов, входящих в группу черкесов (адыгов), и выявлении общих и отличительных черт их хореографии, а именно: позиций и движений исполнителей, пластических мотивов, ритмических и динамических особенностей, образно-выразительных красок мужского, женского и парного танцев.

Методологическая база и теоретические основы исследования

В настоящей работе использован комплексный подход к предмету исследования, учитывающий опыт изучения культурных феноменов в таких сферах гуманитарного знания, как история и теория культуры, эстетика, искусствознание, фольклористика, этнография. В соответствии с избранным научным подходом методология исследования базируется на сопряжении познавательных возможностей различных исследовательских методов.

Анализ генезиса и эволюции народного хореографического искусства черкесов (адыгов) производится в диссертации с помощью культурно-исторического метода. Историко-типологический и культурно-типологический методы способствуют выявлению сущностных признаков и форм черкесской (адыгской) танцевальной культуры. Применение принципов сравнительно-сопоставительного анализа помогает при рассмотрении поэтики национальных черкесских (адыгских) танцев. Структурно-функциональный метод употребляется при раскрытии взаимосвязей сценических танцевальных композиций ГААТ «Кабардинка».

Теоретическую основу диссертации составляют фундаментальные труды М.М. Бахтина⁵², Г.Д. Гачева⁵³, В.Е. Гусева⁵⁴, М.С. Кагана⁵⁵, А.Ф. Лосева⁵⁶, Ю.М. Лотмана⁵⁷, и ряда ученых, исследующих проблемы методологии искусства и художественного творчества.

Что касается научного осмысления черкесской (адыгской) культуры, то, помимо упомянутых выше авторов, необходимо отметить вклад Х.М. Бербекова⁵⁸, Р.Ж. Бетрозова⁵⁹, К.Х. Дзамихова⁶⁰, Х.М. Думанова⁶¹,

⁵² Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. - 502 с.; Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. - 543 с.

⁵³ Гачев, Г.Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. С.-Пб.: Академический Проект, 2007. - 512 с.

⁵⁴ Гусев, В.Е. Эстетика фольклора. Л., 1967. - 319 с.

⁵⁵ Каган, М.С. Эстетика как философская наука. СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1997. - 544 с.

⁵⁶ Лосев, А.Ф. Диалектика художественной формы. С.-Пб.: Академический Проект, 2010. - 416 с.; Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. - 525 с.

⁵⁷ Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. С.-Пб.: Академический Проект, 2002. - 544 с.;

Лотман, Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. - СПб.: Искусство, 2004. - 703 с.

⁵⁸ Бербеков, Х.М. Образование и развитие кабардинской нации. - Нальчик: Каб.-Балк. кн. изд-во. - 1958. - 324 с.

⁵⁹ Бетрозов, Р.Ж. Этническая история адыгов. Нальчик: Эльбрус, 1996. - 246 с.; Бетрозов, Р.Ж. Происхождение и этнокультурные связи адыгов. - Нальчик: Нарт, 1991. - 167 с.; Бетрозов, Р.Ж. Адыги: Возникновение и развитие этноса. - Нальчик: Эльбрус, 1998. - 298 с.

⁶⁰ Дзамихов, К.Х. Адыги и Россия. М., 2000. - 288 с.; Дзамихов, К.Х. Адыги: вехи истории. - Нальчик: Эльбрус, 1994. - 168 с.

⁶¹ Думанов, Х.М. Социальная структура и обычное право кабардинцев в нормах адата. Первая половина XIX в. - Нальчик: Эльбрус, 1990. - 262 с.

З.П. Кардангушева⁶², Л.Г. Лопатинского⁶³, А.С. Марзей⁶⁴, А. Намитока⁶⁵, Р.К. Сабанчиевой⁶⁶, Н.И. Сообцоковой⁶⁷, Ю.М. Тхагазитова⁶⁸, К.Х. Унежева⁶⁹, С.Х. Хотко⁷⁰, А.А. Ципинова⁷¹, и других.

В основу типологии и поэтики северокавказских танцевальных форм положены теоретические концепции Л.И. Смелянского, Г.Ю. Гальперина, В.М. Захарова, И.А. Моисеева, Т.С. Израилова и специалистов в сфере народно-сценической хореографии: Т.А. Устиновой, М.С. Годенко.

Особое внимание некоторым определенным аспектам черкесской (адыгской) культуры уделено в диссертациях Ю.Д. Анчабадзе⁷², Л.А. Гаевой⁷³, Н.Х. Женетль⁷⁴, З.М. Кешева⁷⁵, С.Г. Кудяевой⁷⁶, М.Л. Кумахова⁷⁷, Б.Х. Мальбахова⁷⁸, Ф.Р. Накова⁷⁹, А.М. Сиуховой⁸⁰, Ю.И. Сулейманова⁸¹, Р.Б. Унароковой⁸², Ф.Ф. Хараевой⁸³, М.М. Шовгенова⁸⁴, Ш.С. Шу.

⁶² Адыгэ уэрэдыжьхэр / Сост. З.П.Кардангушев. Вступ. ст. А.М.Гутова. - Нальчик: Эльбрус, 1979. - 224 с. (Народные песни. На адыгейск. яз.); Адыгэ хьуэхьухэр / Сост. З.П.Кардангушев. Вступ. ст. З.М.Налоева). - Нальчик: Эльбрус, 1985. - 137с. (Кабардинские здравицы. На адыгейск. яз.); Кардангушев, З.П. Адыгские мелодии. Нальчик: Эльбрус, 1992. 224 с.

⁶³ См. сноску [22] (Лопатинский, Л.Г....)

⁶⁴ Марзей, А.С. Черкесское наездничество - «Зеклуэ». М., 2000. - 356 с.; Марзей, А.С. Некоторые особенности черкесской (адыгской) цивилизации и традиционной этнической культуры // <http://www.aheku.net/articles/russian/hist/5598>

⁶⁵ Namitok, A. The Caucasus review // Nart. Ankara, 1998. С. 28.; Намиток, А. Происхождение черкесов. Париж (пер. с франц.) // Архив КЕНИИ, 1939-инв. №1104-Р. С. 167.

⁶⁶ Сабанчиева, Р.К. Исторические сведения о кабардинском народе. Нальчик, 1990. - 284с.

⁶⁷ Сообцокова, Н. Адыги-черкесы: люди, нравы, обычаи и традиции. Краснодар: Когорта, 2010. - 352 с.

⁶⁸ Тхагазитов, Ю.М. Эволюция художественного сознания адыгов: (Опыт теоретической истории: эпос, литература, роман). - Нальчик: Эльбрус, 1996. - 251 с.

⁶⁹ Унежев, К.Х. Феномен адыгской (черкесской) культуры. Нальчик: Эль-фа, 1997. - 228 с.

⁷⁰ Хотко, С. Х. История Черкесии средние века и новое время. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2001. - 551 с.

⁷¹ Ципинов, А.А. Мифо-эпическая традиция адыгов. Нальчик. - 2004: Эль-Фа. - 180 с.; Ципинов, А.А. Женская красота... глазами черкесов. - 2008. http://www.elot.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=560

⁷² Анчабадзе, Ю.Д. Политическая культура адыгов: традиционные общины и институты и их эволюция (вторая половина XIX века - 1920-е гг.). Дис. ... доктора исторических наук: 07.00.07. - Москва, 2013. - 383 с.

⁷³ Гаева, Л.А. Зрелищно-игровая традиционная культура кабардинцев как основа становления национального театра. Дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.09 - Теория и история искусства. - С.-П., 2001. - 190 с.

⁷⁴ Женетль, Н.Х. Бжедуги в конце XVIII - первой половине XIX в.: социально-экономические отношения и политическое развитие. Дис. ... канд. истор. наук: 07.00.02 - Отечественная история. - Майкоп, 2007. - 174 с.

⁷⁵ Кешева, З.М. Танцевальная и песенно-музыкальная культура кабардинцев во второй половине XX века. Дис. ... канд. истор. наук: 07.00.07 - Этнография, этнология и антропология. - Нальчик, 2004. - 203 с.

⁷⁶ Кудяева, С.Г. Адыги (черкесы) Северо-Западного Кавказа: процессы трансформации и дифференциации адыгского общества (XIX в.). Дис. ... докт. истор. наук: 07.00.02 - Отечественная история. Майкоп, 2006. -385 с.

⁷⁷ Кумахов, М.Л. Кабардинский театр в истории художественной культуры Северо-Кавказского региона. Дис. ... канд. культурологии: 24.00.02 - Историческая культурология. - С.-П., 2000. - 152 с.

⁷⁸ Мальбахов, Б.Х., Декоративно-прикладное искусство адыгов. Дис. ... докт. искусствовед.: 17.00.04 - Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура. - М., 2004. - 492 с.

⁷⁹ Наков, Ф.Р. Черкесское (адыгское) клинковое оружие. Дис. ... канд. истор. наук: 07.00.07 - Этнография, этнология и антропология. - Нальчик, 2004. - 215 с.

⁸⁰ Сиухова, А.М. Социокультурные аспекты музыкальной жизни адыгов. Дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.01 - Теория и история культуры. М. 2001. - 168 с.

⁸¹ Сулейманов, Ю.И. Особенности становления и развития адыгейского театра: От истоков до конца 80-х годов XX века. Дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.01 - Театральное искусство. - М., 2003. - 150 с.

⁸² Унарокова, Р.Б. Народная песня в системе традиционной культуры адыгов: эстетико-информационный аспект. Дис. ... докт. филолог. наук: 10.01.09 - Фольклористика. - Майкоп, 1999. - 339 с.

⁸³ Хараева, Ф.Ф. Традиционные музыкальные инструменты и инструментальная музыка адыгов. Дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 - Музыкальное искусство. - М., 2000. - 167 с.

⁸⁴ Шовгенов, М.М. Адыгейский театр (зарождение и развитие): Дис. ... канд. искусствовед. Тбилиси, 1970.

Материалом исследования выступают:

- обобщенные опубликованные результаты исследований по истории и теории художественной культуры народов Северного Кавказа;
- мемуары хореографов и исполнителей народных танцев;
- видеозаписи черкесских (адыгских) хореографических постановок;
- опубликованные и архивные фотоматериалы по теме диссертации;
- сделанные автором записи внесценических (бытовых) танцевальных практик черкесов (адыгов).

Объектом исследования в данной работе является хореографическая культура черкесского (адыгского) народа, отражающая традиции черкесского (адыгского) этноса.

Предметом исследования стал процесс эволюции черкесского (адыгского) танца от обрядовых до сценических форм.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Черкесская (адыгская) танцевальная культура в результате своей эволюции сыграла главную роль в сохранении и возрождении (начало XX века) этнической самоидентификации, национальных традиций, как своего рода стержень – средоточие самобытных черт народа: обрядов, нравов, обычаев, этикета и др. Воплощением этого являлось «Черкесское игрище» как народный синкретический театр танца.
2. Процесс эволюции черкесского (адыгского) танца шел от обрядовости – к синкретической театральности («Черкесское игрище»), затем от народного театра танца – к профессиональным, народно-сценическим формам, которые определяют полноценное существование современного театра танца.
3. В настоящее время профессиональная авторская хореография (композиция, лексика и техника исполнения) влияет на внесценические формы бытования народного танца.
4. Эволюция черкесского танца идет в двух направлениях: от традиционного народного танца – к профессиональному и от сценической, авторской хореографии – к внесценическому (любительскому) танцу.
5. Современная танцевальная культура черкесов (адыгов) сохранила прямые хореографические «цитаты» из древнейших форм танцевального искусства народов Северного Кавказа.
6. Традиционное искусство танца черкесского (адыгского) народа с момента своего зарождения и до появления сценического танца (1-я четверть XX века) отличается национальной неповторимостью, этнической уникальностью, являясь народным театром – общественным институтом.
7. Танцевальное искусство черкесского (адыгского) народа, сохраняющее самобытные традиции, - одна из основ национальной самоидентификации.

Теоретическая значимость исследования заключается в следующем:

- изучен процесс развития национальных традиций танцевального искусства черкесов (адыгов);
- введено в научный оборот понятие «канона черкесского (адыгского) танца»;
- выявлены исторические этапы эволюции черкесской (адыгской) национальной хореографии;
- теоретически обоснованы пути дальнейшего развития национальной хореографии черкесов (адыгов) в сценической и внесценической формах бытования.

Практическая значимость исследования состоит в применении результатов данной работы, её теоретических и методологических выводов в сфере гуманитарного и профессионального хореографического образования всех уровней. Кроме того, результаты исследования могут быть использованы при написании исторических и аналитических работ по истории хореографического искусства народов России, в составлении историко-теоретических учебных курсов, в лекционной работе по истории хореографического искусства народов Кавказа, в лекционной работе по дисциплинам «Искусство хореографа», «Методика и композиция народного танца» и других. Область применения результатов данного исследования не ограничивается рамками прикладного значения, только лишь как материал для хореографов, педагогов и артистов народно-сценического танца. Результаты данной работы могут послужить источником для дальнейших научно-теоретических изысканий в различных областях знаний, таких как история, философия, социология, фольклористика и др.

Настоящая работа может быть полезна в качестве:

- основы для научных работ, связанных с проблемами изучения истории танцевального искусства народов Северного Кавказа;
- материала для лекций и семинаров по истории и теории народного танцевального искусства черкесских народов в различных учебных заведениях хореографического направления;
- научно-методических рекомендаций балетмейстерам и хореографам в постановочной работе над созданием композиций народно-сценического танца;
- научно-методического пособия для педагогов и студентов хореографических академий и училищ, институтов культуры и искусства, факультетов искусств университетов по предметам: «композиция народно-сценического танца», «методика народно-сценического танца».

Достоверность результатов исследования обеспечивается его теоретической основой, научными фактами, записью танцев.

Апробация результатов исследования

По теме диссертации автор выступал на:

- XXXIX межвузовской научной конференции аспирантов «Методология современного театроведения». 27 марта 2017, ГИТИСе. Доклад на тему: «Хореографическая культура черкесского этноса как народный синкретический театр танца» (М., ГИТИС, 2017 г.).

- I всероссийской межвузовской научно-практической конференции «Креативное пространство хореографического образования в сфере народной художественной культуры». 31 марта 2017, Санкт-Петербургский государственный институт культуры. Доклад на тему: «Танец черкесских аристократов «Кафа» - реликт адыгской культуры» (С-Пб., 2017 г.).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обоснована актуальность исследования, проанализированы различные документальные и литературные источники, касающиеся темы диссертации, определена степень разработанности проблемы, сформулированы цели, основные задачи работы, её объект и предмет, указаны методологическая база и источники исследования.

Анализ источников показал, что тема исследования освещена и изучена односторонне, поверхностно: подробные описания танцев, анализ их композиционной и лексической структуры практически отсутствуют, либо даны лишь обобщённо и фрагментарно; отсутствуют данные о природе и особенностях танцевальной культуры черкесов (адыгов), о её разновидностях.

Первая глава, «Этнографический очерк: краткая характеристика быта народов, входящих в этническую группу черкесов (адыгов)», посвящена обоснованию единства народов, составляющих группу черкесов (адыгов). В ней даётся характеристика общих и различных особенностей их условий жизни, быта, обрядов, общественного строя, религиозных предпочтений и др., непосредственно влияющих на формирование традиционного народного хореографического искусства этого этноса. В работе приводится описание национальной одежды, черкесских эталонов красоты, что становится важным фактором при дальнейшем анализе пластических и танцевальных движений.

Особое место отводится адыгскому этикету («*адыгэ хабзэ*») – строгому своду общественных, этических, моральных, эстетических и семейных правил, который предполагал также этикет пластический. Именно адыгский этикет во многом определил модус и формы традиционной черкесской хореографии.

Обобщая различные этнографические данные, автором делается вывод, что черкесская (шире кавказская) культура (в том числе и народное хореографическое искусство) была почти полностью «закрыта», невосприимчива к влияниям извне. В результате сформировалась традиционная самобытная культура и искусство черкесских (адыгских) народов.

Вторая глава, «Традиционная хореография черкесских (адыгских) народов», посвящена истории формирования и характеристике древнейших лексических и композиционных форм черкесского – адыгского танца, выявлению его истоков.

В параграфе 2.1 – «**Исторические этапы эволюции традиционного черкесского танца**» – даётся общий историко-искусствоведческий обзор развития хореографического искусства черкесов (адыгов) с древнейших времён до момента формирования сценического танца.

В частности, рассматриваются особенности хореографической культуры черкесов (адыгов), досценические, фольклорные танцевальные лексические и

композиционные формы и их источники. В исследовании проводится анализ различных работ по древней культуре черкесов (адыгов), посвященный влиянию на неё других цивилизаций и религий, а также миграционных процессов. Автор обращает внимание на то, что черкесские (адыгские) народы вплоть до начала XX века не имели национальной письменности – главного средства фиксации различных исторических и социокультурных фактов.

Культурные традиции, включая сказания, танцы и песни, передавались непосредственно из уст в уста, «из рук в руки». Поэтому, едва ли не единственными источниками, позволяющими судить о древней истории черкесского (адыгского) танца служат Нартский эпос, этнографические исследования и свидетельства путешественников.

Танцевальная культура черкесов (адыгов) является малоизученной областью знаний. Поэтому автор обратился к сравнительно-сопоставительному анализу других научных фактов и данных по истории культуры черкесов (адыгов), например, к археологическим находкам, изделиям декоративно-прикладного искусства и др. В результате сопоставлений были обнаружены многочисленные соответствия, сходные характерные черты, например, древне-адыгского орнамента с рисунком традиционных танцевальных композиций и пластических выражений. В частности, соединение в орнаменте овальных и заострённых графических линий соответствовало пространственным формам танца (круг, обход партнёров до-за-до, прямые параллельные построения) и лексическим приёмам (мужской танец на пальцах ног). Семантика пространственной композиции (рисунка) танца черкесских (адыгских) народов всегда была подчинена смысловым связям с религиозно-культвыми, более всего языческими представлениями о мире, о природе, о небесных объектах и др. В связи с этим, в пространственной композиции народной хореографии часто употребляются растительный и солярный мотивы, а в танцевальной лексике – и растительный, и зооморфный. Основой пространственной композиции древних форм хореографии черкесских народов являлся круг и его разновидности (спираль, полукруг, двойной круг), причём всякое круговое движение осуществлялось строго против часовой стрелки, что считалось положительным, направленным к солнцу.

Ходы, используемые в черкесских (адыгских) танцах, сформировались от древних ритуальных притоптываний с различным ритмически организованным действием, зависящим от уклада жизни того или иного черкесского (адыгского) сообщества. Ритм, в свою очередь, играл важную роль и лежал в основе, как лексической структуры танца, так и выразительных элементов танцевальной музыки. «Процесс жизнедеятельности человека создавал определенные ритмы, а движения, соответствующие этим ритмам, включались в пляски»⁸⁵.

Автор исследует природу одного из главных оригинальных лексических элементов мужского танца – танца на пальцах ног. В этом хореографическом приёме соединяются и элементы подражания, имитации – образно-

⁸⁵ Мафедзов, С.Х. Межпоколенная трансмиссия традиционной культуры адыгов в XIX – начале XX вв. Нальчик, 1991. - С. 221.

метафорические, символические, и эмоционально-образные, связанные с отношением к партнёрше в парном танце, и с содержательной стороной композиции сольного танца.

В диссертации обосновывается утверждение, что княжеско-рыцарский этикет адыгов, нашедший отражение в танцевальной культуре (в лексике, композиции, образности и исполнительской манере⁸⁶), был, скорее всего, заимствован черкесами-мамлюками у средневековых рыцарей, во времена совместного участия в крестовых походах. Адыгские танцы, особенно кабардинские, являлись своего рода способом культивирования рыцарской идеи в социальном и этическом плане.

Наиболее архаичными танцевальными приемами, и по сей день присутствующими в черкесской (адыгской) хореографии, следует признать имитативные, подражающие поведению животных: например, кабардинский ход в танце «*Къафэ*» (Кафа), имитирующий горделивый ход скакуна, или пантомимно-танцевальное действие «*ажэкъафэ*» («танец козла»). Карнавальный, танцевально-пантомимный и импровизационный образ «танцующего козла» рассматривается автором отдельно: скрытый под маской, никем не узнаваемый, его воплощал не профессиональный танцор из группы *джегуако*, а один из жителей селения, в котором проводился театрализованный праздник. Помимо оригинальной танцевальной техники, включающей в себя не свойственные традиционному черкесскому (адыгскому) танцу вращения и прыжки, поведение этого персонажа было комическим и гротесковым.

Древнейшие формы пляски у черкесского (адыгского) народа отличались изобразительностью, подражательностью и постепенно трансформировались в выразительные и орнаментальные формы.

Танцевальная лексика и пространственная композиция древнего черкесского (адыгского) народа указывают на их связь с языческим культом поклонения солнцу. Это прослеживается в массовых, парных и сольных танцах. Например, в парном танце мужчины и женщины исполнители создавали образ солнца и богини плодородия. В другом случае, круговое движение мужчины вслед за женщиной образно выражало движение солнца вокруг луны. Изображение солнца в виде языческого символа «свастики» достигалось, когда танцор сгибал одну руку в локте, при положении кисти, собранной в кулак, в то же время другая рука отводилась в сторону. Это соответствовало движению солнца по небу в определенном направлении. Подъем танцора на пальцы ног со вскинутыми высоко над головой руками в этом контексте, вероятно, изображал солнце в зените.

Изменение религиозной системы черкесских народов (от язычества - к христианству, а затем к исламу) повлияло на их культово-обрядовую культуру, но её танцевальная составляющая не изменилась.

Художественный стиль древних черкесских (адыгских) танцев характеризуется лаконичностью геометрических форм, строгостью пропорций,

⁸⁶ Ярким этого примером служит танец «Кафа» (в современном варианте – «Кабардинский княжеский танец Кафа» из репертуара ГААТ «Кабардинка»)

разнообразием орнаментальных, в основном круговых и овальных, композиционных «узоров».

Танец в жизни черкесского (адыгского) народа являлся не просто развлечением, он был и средством общения, и состязанием. В черкесском (адыгском) языке существует понятие соревнования в танце – «*зэпеуэ*» – («соревнование»). Для черкесов (адыгов) лучшими возможностями проявить свои мужские качества являлись поле сражения или танец, в котором исполнитель демонстрировал силу, ловкость, темперамент и благородство. Важно то, что лексика состязательного танца не включала в себя элементы боевых действий, например, фехтования. Исполнительское искусство танца высоко ценилось черкесами (адыгами). В результате танцевальная культура черкесского (адыгского) народа достигла очень высокого уровня. Наверное, поэтому «пласт танцевальной музыки развит в музыкальной культуре адыгов более, чем инструментальный»⁸⁷. Сегодня, в любительском (внесценическом) народном искусстве танцевальные способности мужчин высоко ценятся на Кавказе: «Дух состязательности, самоутверждения, неосознаваемого диалога с судьбой особенно ярко проявлялся в сольных танцах: женском *зэкъокъашьу* и мужском *лъэпэчлас*. Последний отличается своеобразной, весьма древней техникой танца на носках, существование которой у адыгов отмечается ещё в текстах нартского цикла»⁸⁸.

Относительно развития танцевальной культуры народов Северного Кавказа в эпоху средних веков и Возрождения, по нашему мнению, можно судить по работам, посвященным *джэгу*⁸⁹, характеризующим это уникальное явление адыгской культуры. Анализ литературных источников показал, что многие элементы «Черкесского игрища» и, особенно, танцы, как его неотъемлемая часть, дошли почти в неизменном виде до наших дней.

Каждый праздник черкесов был насыщен разнообразными танцами. Родственные с «Дионисиями» Древней Греции, «Черкесские игрища», по воспоминаниям очевидцев, поражали своим размахом, величием и организацией. О каком-либо влиянии и заимствованиях можно лишь предполагать, но данные исследователей говорят о множестве сходных черт с празднествами древних греков. Подобные народные праздники существовали в эпоху средневековья и, в той или иной форме, проводились в черкесском этносе до середины XIX века, а именно до окончания Кавказской войны.

Ритуально-мистический характер праздников подчеркивался изобразительными и пластически-выразительными, т.е. танцевальными действиями, обладавшими сильнейшим магическим и эстетическим эффектом.

Относительно хореографической составляющей праздников «*джэгу*» Б.Х. Бгажноков отмечал: «Хороводные танцы были наиболее ярким выражением связи с космосом, связи не только горизонтальной, но и вертикальной. Конечно, вокруг танцевальной площадки, - в непосредственной

⁸⁷ Чурей, Д. Этномузыкальная культура адыгской (черкесской) диаспоры в Турции. Нальчик, 2008. - 107 с., С. 27.

⁸⁸ См. сноску [29] (Бгажноков Б. ...), С. 107.

⁸⁹ Кешева, З.М. Проблемы сохранения адыгских игрищ в условиях глобализации // Вестник Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований. 2016. – Т. 4, № 31. – С. 60-66, С. 60.

близости от неё, разворачивалось множество других обрядовых действий... Но все эти действия были ориентированы в той или иной мере на центр, на плясовой круг»⁹⁰. «Черкесский плясовой круг» сегодня во многих странах мира, достаточно отдалённых от Кавказа, является своеобразной формой массового танца. Все перемещения исполнителей в танце строго соответствовали адыгскому этикету и почти всегда были выражением той или, иной идеи. Например, движение в хороводных танцах осуществлялось строго слева направо, так как считалось верным, приносящим удачу⁹¹.

Характеризуя древнейшие танцы черкесов-адыгов, как ритуальные и вместе с тем зрелищные и турнирные, М.Н. Губжоков отмечает: «Это был праздничный мир, в котором ритуальная, знаковая сторона игрища уступала место внешней, карнавальной его сущности»⁹². Парные танцы отличались своей разнообразностью: танец – презентация или знакомство – *зэфаклу*, имеющий плавный ход, *исламый* – танец ухаживания, быстрый *зыгьэлъат*, в котором танцевально-выразительным языком партнёры высказывали своё отношение друг к другу. Наконец, танец *удж тлурымту*, в котором партнёр мог позволить себе прикоснуться к руке партнёрши.

С утверждением ислама в качестве основной религии черкесов (адыгов) языческие культы и обряды подверглись изменениям: многие элементы фольклора, сопровождающие обряды были утрачены, в частности, из-за запрета участия в них замужних женщин и преследований *джэгуаклуэ* – профессиональных певцов, композиторов, устроителей игрищ, носителей сознания языческой эпохи.

Празднества *джэгу* постепенно утрачивают свой масштабный характер, яркую театрализованность, регламентируемую традиционным этикетом «режиссуру», но не теряют главного – самобытной оригинальности, особенно проявляющейся в танцевальных проявлениях жизни черкесских народов: «Ни одна из привнесенных конфессий не сумела вытеснить традиционные культы адыгов и была вынуждена сосуществовать с прежними верованиями»⁹³.

Танцевальная культура черкесского (адыгского) народа в этот период хотя и утратила масштабность и некоторые языческо-культурные черты, но сохранила обрядовость, «подчинение» этническому этикету, хореографическую лексику, пространственные рисунки и выразительный характер.

Начиная с XVI века, после женитьбы Ивана Грозного на Марии Темрюковне – черкесской княгине, адыгские народы имели устойчивые связи с Русью и, соответственно, с русской культурой, но в танцевальном искусстве черкесских народов мы не находим каких-либо заимствований, относящихся, прежде всего, к лексической составляющей черкесского (адыгского) танца.

С постепенным приобщением адыгских народов к исламу орнаментальность в декоративно-прикладном искусстве черкесов становится

⁹⁰ См. сноску [29] (Бгажноков Б. ...), С. 29.

⁹¹ См. сноску [29] (Бгажноков Б. ...), С. 32.

⁹² См. сноску [40] (Губжоков М. ...), С. 106.

⁹³ Ляушева, С.А. Эволюция религиозных верований адыгов: история и современность (философско-культурологический анализ). Майкоп, 2002. - С.126-146.

ещё более разнообразной. Это находит свое отражение и в композиции танца, в нём всё меньше отводится места для импровизации, подражательности, пространственная структура приобретает более строгие геометрические формы.

В период Кавказской войны (1817-1864 годы) и следовавшими в её ходе эмиграционными процессами, исламская религия почти полностью вытеснила языческие культы и институт *джэгуакло*. Произошло обеднение песенного и музыкального народного искусства вследствие запрета проведения массовых праздников, но традиционная танцевальная культура сохранилась, о чём свидетельствуют многочисленные литературные источники последней четверти XIX века. Танец, в какой-то степени, утратив масштабную форму, имевшую место в «Черкесских игрищах», сохранился лексически и композиционно в малых формах. Это послужило фундаментом для возрождения его традиций и дальнейшего развития. Становление профессиональной хореографии началось с 30-х годов XX века. Начался процесс преобразования любительских ансамблей народного танца (досценический период) в профессиональные коллективы.

На протяжении многовековой истории черкесского (адыгского) народа песенно-музыкальная и хореографическая культура являлась уникальным феноменом адыгской цивилизации. Для народа, вплоть до XX века не имевшего письменности, именно песня и танец являлись инструментом сохранения традиций, истории, культуры и способом самовыражения.

Если говорить о каких-либо сторонних влияниях на формирование хореографической культуры черкесов (адыгов), то, несомненно, прослеживаются черты эллинской, византийской и западно-европейской (средневековой) танцевальных культур. В «Черкесском игрище», – древнейшей форме народного театра, мы находим много элементов, сходных с греческими диониссийскими театрализованными празднествами, а рыцарский - адыгский этикет, отраженный в танцах черкесов (адыгов), явно связан со светской средневековой культурой Западной Европы.

С большой вероятностью можно предположить, что феномен черкесского (адыгского) танца в целом отличается тем, что традиционная хореографическая культура черкесских народов является самодостаточной целостной системой, с присущей подобным образованиям строгой упорядоченной формой, гибкой в плане перспективности развития. Черкесская (адыгская) хореографическая культура сегодня воспринимается как жизнеспособная – востребованная и развивающаяся. Её характеризуют строгая рельефность, яркость, контрастность.

Традиция танцевальной черкесов (адыгов) настолько велика, что, несмотря на порой тесные контакты с другими, отличными от неё культурами, она сохранила свою неповторимую оригинальность.

Развитие черкесского (адыгского) танца до настоящего времени шло от имитативности, подражательности в традиционных танцах (ритуальных охотничьих, трудовых и др.) к орнаментальности, условности символического характера, сохраняя, однако, свою неповторимую самобытность и яркие национальные черты.

Исходя из того, что, во-первых, танцу отводилась важнейшая роль в древнем черкесском (адыгском) социуме и, во-вторых, в отличие от других видов народного творчества, таких как сказания, стихотворное, песенное и музыкальное, танцевальные образцы почти в неизменном виде дошли до периода формирования профессионального танцевального искусства (создание профессиональных ансамблей народного танца), автор делает вывод: традиционное народное танцевальное искусство черкесов (адыгов) стало главным источником сохранения культурных национальных традиций.

Приведенные в этом разделе настоящего исследования данные позволяют говорить о том, что композиция традиционного черкесского (адыгского) танца отражала бытование народа в рамках национальных традиций, но отличалась «привязанностью» к конкретному этническому этикету. Самобытные танцы черкесов (адыгов) в их досценических вариантах были весьма разнообразны по составу исполнителей, по структуре – композиции, отличаясь ярким эмоционально-выразительным характером исполнения, различной образностью и многообразием жанров.

В параграфе 2.2 – **«Черты театральности в традиционной хореографии черкесских народов»** – рассматривается одно из основополагающих явлений истории черкесской (адыгской) хореографической культуры – "Черкесское игрище", в котором присутствуют черты театральности.

Участие в древних адыгских обрядах большого количества людей, их насыщенность песнями, танцами и драматическим действием (синкретичность формы) стало впоследствии отличительной чертой фольклора народов Северного Кавказа.

Первым достоверным источником о принципах театральности в черкесском танце служит эпос «Нарты». Конфликтная ситуация в соперничестве героев на собрании Нартов – ХАСА – возникает и разрешается художественными средствами хореографии, – танцем на пальцах ног. Сам по себе танец на носках, будь то приём подражательный, культовый или образный – приём театральный.

Заслуживает внимания уже упоминаемый нами традиционный обрядовый карнавальный образ козла *«ажэкъафа»*, и его самый древний танец адыгов – *«ачекаш»* – танец козла, в котором воплощены такие театральные элементы, как имитация и сатира. С принятием черкесскими народами ислама в качестве главенствующей религии, маску козла сменила меховая шапка, завязанное лицо и вывернутый наружу мехом полушубок или жилет, но принцип костюма сохранился. До середины XX века *ажэкъафа* был непременным участником свадеб и вечеринок с танцами. При всем сходстве данного персонажа с сатиром или Паном из греческих мифов, сложно представить заимствование его черкесами (адыгами). Если сатир символизировал неукротимую природу, распущенность и похоть, то *ажэкъафэ* – символ безудержного веселья, импровизации и юмора. Прodelки танцующего козла – спектакль, с возможностью отступления от повседневных правил поведения. Данный персонаж воплощал не профессиональный актёр – *гегуако*, а житель того селения, где проходил праздник. *«Ажэкъафэ»* по своему функциональному

назначению – это дух «джэгу». Он полная противоположность «джэгуаклуэ» (гегуако) – поэту, сказителю, певцу. «Джэгуаклуэ» обращается к сознанию человека, а «Ажэкъафэ» – к бессознательному. В этом образе прослеживаются обрядовые истоки драмы и аккумулируются многочисленные черты театральности, свойственные древнему черкесскому (адыгскому) танцу: подражание, перевоплощение, актёрская игра, гротеск, смысловая содержательность.

Во многих дошедших до нас танцах заметны черты древних обрядов с их пластическими и хореографическими действиями, изобразительными либо выразительными, такими например, как обряды пахарей или пастухов⁹⁴. Постепенно сами обряды у древних черкесов (адыгов) превращались в зрелищные представления, наполняясь элементами драмы и танца.

Из мифологических понятий черкесов (адыгов), таких как солнце и луна, возникли многие круговые танцы («щыблэудж» - «танец грозы», «удж хъурей» - круговой массовый танец и др.).

Черкесский (адыгский) плясовой круг насыщен элементами театральности: круговая сцена, вокруг которой располагаются зрители; исполнители, воплощающие конкретные образы, лирические, героические и сатирически окрашенные карнавальные персонажи; использование маски и костюмировки, подражательно-изобразительная пляска, образная метафоричность и символика хореографического языка. Всё это – театрализованное представление. Драматическое и музыкально-хореографическое действие в культурах и обрядах черкесов менялось с постижением ими различных религиозных и культурных мировых достижений, приобретая театральнo-синкретический характер.

Как и массовые танцы, парный танец был насыщен элементами театральности. В нем присутствовали театральные приемы: изобразительность – в мужском танце на пальцах, элементы образности и содержательности (сюжетность) – в изображении богов, символичность, драматическое действие. Образность и символика парных танцев древних черкесов (адыгов) была весьма разнообразна: солнце и луна, солнце и земля, орёл и орлица и др. Это выражалось как в пластике – хореографическом выражении, так и в композиции танца, в его рисунке.

Источником всей «режиссуры» черкесских (адыгских) праздников являлся адыгский этикет, блюстителем которого был «хъэтияклуэ» («хатияко») – распорядитель танцев. Расположение участников праздника было строго регламентировано, но самым действием руководил один человек: глава игрища – «джэгу тхъэмадэ» – восседал с жезлом в руке, символом его полномочий. Культовое понятие «джэгуаклуэ» относится к создателям и первым исполнителям произведений устного народного творчества, организаторам и руководителям обрядов и торжеств. «Внутри круга, напротив старейшин, ближе к строю мужчин, размещались джэгуакло: музыканты и их глава хъэтиякло – распорядитель танцев, церемониймейстер игрища»⁹⁵.

⁹⁴ Бешкок, М.М. Адыгейский фольклорный танец. Майкоп, 1990. - 105 с. С. 73.

⁹⁵ См. сноску [29] (Бгажноков Б. ...), С. 107.

Распорядитель праздника следил за соблюдением ритуала танцевально-обрядовых церемоний и определял последовательность выхода танцующих (юношей и девушек) соответственно их возраста и сословного ранга. Роль *хатияко* в режиссёрском плане была очень ответственна: ему нужно было следить за соблюдением всех традиционных правил, а также вносить в ходе действия необходимые, по его мнению, коррективы, такие, например, как назначать музыкантам темп музыкально сопровождения, и, наконец, он должен был вовремя «свернуть» всё действие в эпизоде праздника, если оно складывалось неудачно.

В черкесском (адыгском) празднестве наличествуют все атрибуты театра: здесь и пространственная организация, и главные действующие лица – танцующие люди, и зрители, расположенные на почетном месте и по периметру⁹⁶. В ходе действия круговые танцы черкесов (адыгов) сопровождались мифологическими гимнами и песнями с чередованием контрастных музыкально-ритмических сцен. Контрастность танцевальной пластики, – мужской – резкой, героической и плавно-лиричной – женской, – ещё один элемент театральности в черкесском (адыгском) народном танце.

Жанровое разнообразие древнеадыгских народных танцев (героических, состязательных, бытовых, обрядовых, шуточных, сатирических) свидетельствует о том, что они отражали всю полноту жизни и деятельности людей в театрально-игровой манере. Можно сказать, что древнейшим смыслом наших танцев была изобразительность, подражательность, постепенно переходившая в образно-выразительные, а затем и символические формы.

В настоящее время во внесценических вариантах черкесской хореографии сохранились такие традиционные характеристики, как: лаконичность, геометричность, круговое построение рисунка, символичность, образность.

«Черкесские игрища», как масштабные народные праздники, были известны со средневековья и проводились до середины XIX века. Главным элементом их всех составляющих этих праздников был танец⁹⁷. «Черкесский плясовой круг» являлся центром всего праздничного действия, которое было режиссерски выстроено и управляемо церемониймейстером – «*хьэтияклуэ*» (*хатияко*) – распорядителем танцев. Это был «прарежиссёр», главный управляющий игрища.

Не менее важным в организации и проведении черкесского праздника был «*dzheguako*» (*джэгуако*). «*Джэгуаклуэ*» – особый клан древних адыгов, – создатели эпической и героической поэзии, они же танцоры, композиторы и певцы, хранители традиций.

Несмотря на общую круговую композицию «Черкесского игрища», действие все же было ориентировано на старейшин и почетных гостей. «Черкесское игрище» существовало как народный синкретический театр танца с точки зрения творческой обработки, организации и подачи художественного материала.

⁹⁶ См. сноску [29] (Бгажноков Б. ...), С. 108.

⁹⁷ См. сноску [29] (Бгажноков Б. ...), С. 29.

В черкесской (адыгской) народной хореографии можно выделить следующие принципы театрального зрелища:

- драматизм и повествовательный характер танца;
- драматургию построения танцевального повествования: конфликтность рисунка танца как отображение борьбы партнеров;
- зрелищный синкретизм танцевального действия;
- направленность на зрителей пространственной композиции танца;
- жанровое разнообразие танца.

Соответственно законам театрализованного зрелища строится и режиссура танцевального действия:

- выбор и определение жанра танца;
- театрально-образная организация танцевального пространства, схожая с пространственными композициями классического балета: благородство и изящество форм, рациональность и строгость хореографического рисунка, симметричность мизансцен, круговая композиция со смысловым центром в центре круга, геометрические формы (треугольные, квадратные, диагональные, орнаментальные) построения исполнителей;
- фокусирование внимания на солистах;
- контрастность мужской и женской пластики;
- неожиданные смены настроений;
- изменения темпа и смена ритмов (воинственный, соревновательный, благородно-рыцарский, лирический);
- выявление образности, метафоричности, символики танцевального рисунка.

Театральность не просто присуща традиционным черкесским (адыгским) танцам, она является фундаментальной основой традиционной черкесской хореографии. Учитывая довольно серьезные ограничения на контакты в публичном пространстве, танец зачастую являлся одним из немногих доступных способов общения мужчины и женщины. Более того, танец не просто развлечение, а инструмент диалога с партнером и зрителем. Основная задача исполнителя танца – полное перевоплощение из обычного человека в эпического героя, в метафорический образ. Народное искусство древних черкесов (адыгов) и, особенно танец, во всех своих проявлениях и бытованиях, выполнял функцию театра: трибуны глашатаев народа, школой воспитания нравственности, силы, воли, хранителя традиций. Черкесский (адыгский) танец и сегодня продолжает нести в себе эти свойства и смыслы.

В параграфе 2.3 – **«Особенности структурных и композиционных форм черкесского танца»** – рассматриваются лексические и пространственные принципы традиционных черкесских (адыгских) танцев.

Танцы и танцевально-свадебные обряды, бытующие во внесценических формах, в немалой степени сохранили свою первозданную форму и не претерпели значительных трансформаций. В частности, сохранилась композиционно-обрядовая традиция «танцевального круга», наиболее распространенные черкесские танцы: «Удж», «Зафак», «Зыгъэльэт», «Ислъэмей», «ЛъанэкIэс», «Удж-хъурей», – дошли до нас почти без изменений.

Анализируя пространственное расположение партнёров в дошедших до нашего времени традиционных танцах черкесов (адыгов), можно найти соответствия с правилами черкесского (адыгского) пластического этикета.

На основе анализа структуры хореографии автор условно разделяет черкесские (адыгские) танцы на три группы: «*Къафэ*» – парный танец (медленный), «*Ислъэмей*» – быстрый танец (пляска) и «*Удж*» – массовый танец (хоровод). Внутри каждой группы танцы могут быть абсолютно не похожи друг на друга, так как существуют социальные, региональные и иные особенности. Далее диссертантом подробно рассматриваются особенности танцев, входящих в три указанные группы.

В частности, сравниваются танцы группы «*Удж*», принадлежащие к различным адыгским народам: «*Тхаихо-Ужд*», «*Нахуж-Удж*», «*Тхагаледж-Удж*», «*Шибля-Удж*», «*Удж-Хурэ*», «*Удж-хэцт*», «*Удж-Пух*» и др. Сопоставления касаются всех частей структуры танца, включая особенности соприкасающихся рук партнёров, глубины их соприкосновения.

Нюансы в черкесском (адыгском) танце имели большое смысловое значение. Люди «общались» между собой, проявляли свои чувства и отношения не посредством разговорного языка, а, преимущественно, в танце.

В «Кабардинском Исламее» почти театрально разворачивается история взаимоотношений влюблённых. Неоднократно может изменяться темп музыки, что влечёт за собой изменение настроения, состояния персонажей и драматических перипетий. Мужчина – танцор много движений исполняет на пальцах ног, возвышаясь над женщиной, оберегая её, демонстрируя свои лучшие качества. Необходимо отметить, что рисунок танца, – все перемещения исполнителей относительно зеркала сцены и относительно друг друга, – происходят в неизменном направлении *против часовой стрелки*.

Содержание танца «Кафа», в отличие от других хореографических образцов черкесов, не в том, что мужчина следует за своей дамой, ухаживает за ней, а в том, что он, находясь на достаточно значительном расстоянии от неё, демонстрирует своё отношение к ней, прекрасной, благородной, божественной. Танцор средствами хореографии демонстрировал преклонение перед женской красотой и готовность защитить её. Женский образ в этом танце выражает благородство, скромность, непорочность, величественность. Таким образом, содержательный смысл танца «Кафа» заключён в его композиционной структуре. Минимум внешнего действия и максимум внутреннего, – в основном, эмоционально-выразительного во многом зависящего от исполнительской интерпретации.

Танец в черкесском (адыгском) обществе, как мы уже говорили, традиционно выполнял роль народного театра со всеми необходимыми для этого атрибутами. Казалось бы, стандартизированный сюжет танца «Ислъэмей» в интерпретациях разных исполнителей всякий раз приобретал новое содержание. Смысл танцевально-драматического действия менялся в зависимости от пластического и мимического интонирования исполнителей, от возникающего в результате танцевальной импровизации подтекста.

Кроме многообразия танцев «Удж» у черкесов (адыгов) существовали различные пляски, которые можно объединить в одну категорию, - быстрые танцы. В неё входят варианты «Ислъэмей», «Лъанэрисэ» и «Зыгъэльэт», «ЛъэпэкIас». Это наименее формализованные танцы у черкесов (адыгов), так как, преимущественно, представляли из себя одиночные импровизации. Именно «Ислъэмей» и ему подобные быстрые индивидуальные танцы более всего представлены в досценических танцевальных практиках у черкесов (адыгов).

В 50-е годы XX века судьба традиционного черкесского (адыгского) танца стала складываться так, что народный танец мог потерять главное – свою национальную характерность. Это был период академизации, когда, с одной стороны, видные деятели балетного искусства России пытались помочь в возрождении черкесской хореографической культуры, привнося в неё принципы профессионального искусства, но с другой, – народный танец в его многообразных «диалектных» вариантах терял свою оригинальность, становился шаблонным универсальным «кавказским танцем» без неповторимой региональной окраски.

Процесс профессионализации танца народов Северного Кавказа положительно повлиял на развитие техники, методики обучения танцевальному мастерству, но многое, художественно-оригинальное, терялось, «усреднялось». Увлечённость стилизацией народного танца приводила к потере «души» того или иного танца, традиционная опора на обрядовость в хореографии уступила место «моисеевской» зрелищности, европеизированности. В советское время, как известно, работала система фильтрации идеологических нарушений в области искусства. Запрещалось не только называть традиционные танцы черкесов (адыгов) княжескими, дворянскими, аристократическими, но и исполнять их в соответственной манере. Такая примитивная демократизация народного искусства нанесла ощутимый вред национальному танцу.

Сегодня идёт процесс возрождения истинных танцевальных традиций многочисленных народов Кавказа. В ГААТ «Кабардинка» осуществляются постановки танцев таких народов, как моздокские кабардинцы, шапсуги, черкесские мамлюки, хетты, хатусы и др. В частности, в последнее время нашли сценическое воплощение такие постановки, как «Княжеский танец Кафа», «Дворянская Кафа», «Танец черкесских аристократов», «Танец причерноморских адыгов (шапсугов)», «Танец иорданских кабардинцев Кафа-Куанча», «Танец моздокских кабардинцев Хату и Екуач», «Хетский танец – Хатусса», обрядовый танец восточных адыгов «Хурома», танец Малой Кабарды *Джилыхстанэй-Зекуа*», старинный кабардинский хороводный танец «Удж-Пух», древний кабардинский танец «Удж-Хешт», бжедугский «Исламэй», хореографическая композиция «Черкесское игрище». Готовятся к постановке синкретические хореографические композиции: «Черкесские мамлюки», одноактный балет «Нарты», «Черкесские амазонки» – «Лашин».

В исследовании анализируются истоки формирования позиций, положений и движений в мужском и женском танце черкесов (адыгов). Например, мужские позиции и положения рук в танце черкесов (адыгов) формировались

преимущественно из подражания владением оружием: шашкой, кинжалом, кнутом («шопи»). Кисти рук были закрыты (сжатые в кулаки), потому, что руки черкеса постоянно были заняты: держали либо оружие, либо узду коня. Кисть в танце редко раскрывалась наружу. Такая закрытость имела символическое значение.

В течение последних десятилетий позиции и положения женских рук в кабардинском национальном танце приобрели значительные изменения. Сейчас в национальной хореографии пользуются обозначением позиций, заимствованным из классического танца. Под влиянием методики обучения танцевальному мастерству, движения рук в женском танце приобрели большую амплитуду, тогда как ещё в 60-70 годы XX века считалось недопустимым поднятие рук выше уровня груди. Единственный танец, в котором положения и движения рук остались неизменными, традиционными, – это танец «Кафа». Движения рук исполнительниц в нём символизируют волнение моря, приливы и отливы. Кисти рук не «выкручиваются», как в восточном танце. Кисть естественна и мягка без надломов и вычурных изгибов.

Далее в диссертации подробно анализируются позиции и положения ног, рук, корпуса, головы в черкесских (адыгских) народных танцах и наиболее распространённые «ходы». Автор делает вывод, что каждое положение тела исполнителя, каждое движение в черкесских танцах имеет смысловое, функциональное значение с присущей им пластической выразительностью.

Произведенный анализ истории традиционного хореографического искусства черкесских (адыгских) народов позволяет констатировать, что черкесские (адыгские) танцы отличаются ярким темпераментом, величавой сдержанностью, певучестью движений, разнообразием форм, танцевальной лексики и пространственных композиций.

В параграфе 2.4. – **«Особенности фольклорной хореографии кабардинцев»** (причерноморских, равнинных и обитающих в горах) рассматриваются факторы, оказавшие влияние на формирование их традиционной хореографической лексики и пространственной композиции. Известно, что хореографическая лексика и техника танца, пластические жесты и амплитуда движений того или иного народа во многом зависят от костюма.

Для выявления особенностей пластических выражений различных представителей этноса кабардинцев были проведены исследования их одежды и обуви, выявлены общие и отличительные черты, приведены примеры танцевальных ходов и движений частей тела исполнителей, напрямую зависящие особенностей быта и костюма. Одной из основных функций одежды кабардинцев являлась «корректирующая функция, заключающаяся в формировании внешнего облика человека, соответствующего определенному эстетическому идеалу»⁹⁸. В частности, приводится анализ таких танцев, как «Зафак», «Ислъэмей», «Къафэ», «Удж» и «Хату» с точки зрения их различий относительно региона обитания представителей кабардинских племён.

⁹⁸ Кумахова Д.В. Традиционное и новое в одежде кабардинцев // Вестник Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований. 2016. - Т. 3, № 30. - С. 48-51, С. 50.

Автор отмечает, что в среде кабардинцев любое танцевально-праздничное действие неизменно начиналось с медленных танцев, таких как «*Къафэ*» – у кабардинцев, «*Зэфакъ*» – у адыгейцев, и «*Хату*» – у моздоских кабардинцев. У всех народностей динамика праздника или обряда постепенно драматургически развивалась и завершалась традиционным массовым хороводным танцем «*Удж*». В работе утверждается, что традиционный танец кабардинцев «*Къафа*» явился образцом для создания сценического черкесского танца, анализируются структурные элементы лексики и композиции танца, особенности создания художественного образа, его актёрское наполнение и мизансценирование.

Третья глава – «Сценические формы танца черкесских народов» – посвящена анализу эволюционного процесса, приведшего к формированию черкесского народно-сценического танца.

В параграфе 3.1 – «**Предпосылки создания сценических форм черкесских танцев**» – приводятся факторы и исторические данные, оказавшие влияние на процесс возрождения традиций черкесского (адыгского) танца.

Рассматривается вклад в выработку верного подхода в вопросе сценической, авторской интерпретации образцов наследия черкесского (адыгского) народного танца таких мастеров, как Т.А. Устинова, Л.М. Смелянский, С.Г. Корень, Г.Ю. Гальперин, Б.М. Губжоков, Р.М. Пачев, Х.Х. Дашуев, А.С. Беказиев.

Анализируются аспекты эволюционного процесса черкесской (адыгской) хореографии с точки зрения развития техники танца, приводятся конкретные примеры, указываются основные принципы интерпретации лексики и композиции досценического и традиционного народного танца, которые автор использовал в своей практической работе над созданием хореографических произведений. В частности, исследуется техника массового, сольного (и мужского, и женского) танцев, танца с кинжалами, а также трюковые: вращательные и прыжковые элементы; определяются временные этапы эволюции указанных танцевальных приёмов.

Автор отмечает, что трюковые элементы в досценических формах танца использовались только лишь как соревновательный элемент, но никак не в качестве бравады, презентации своих возможностей. Исследования автора показали, что трюковые движения на коленях в досценических черкесских танцах не применялись. Адыгский этикет «не позволял» черкесу (адыгу) вставать на колени. Эволюционный процесс привёл к тому, что в современной технике такие трюки отличаются большим разнообразием.

В традиционном и современном черкесском танце не используются присядки и хлопушки. Эти элементы танца не были заимствованы у других танцевальных культур, поскольку противоречили эстетике адыгского этикета.

Элементы трюковой техники женского танца в репертуаре современных ансамблей народного танца, по мнению автора, в основном аналогичны мужским. Различия существуют лишь в амплитуде движений и в отсутствии силовых прыжковых элементов. Лексический состав трюковых движений как женского, так и мужского танца, сегодня не ограничен какими-либо рамками

при условии соблюдения характерных пластически-выразительных особенностей той или иной национальности.

В работе рассматривается роль музыки в процессе эволюции черкесского танца, влияние на этот процесс композиторов М. Балакирева, С. Рязова, Т. Шейблера, В. Мурадели, В. Шапошникова и других.

Отмеченные автором изменения в черкесском сценическом костюме также повлияли на современную сценографию и на манеру исполнения.

В период «специализации», начавшийся с 1965 года, когда произошло выделение «Кабардинки» в качестве самостоятельного хореографического коллектива из сводного ансамбля песни и танца, наряду с классическим тренажом создается и постоянно развивается национальный экзерсис, который становится основой репетиционного тренажа. Специализация, образование, профессиональная подготовка – предопределили академический стиль ГААТ «Кабардинка», его неповторимую самобытность, направление развития.

Черкесский (адыгский) народный танец, по сути, стал народно-сценическим, по мнению автора, не с момента показа на сцене традиционных танцев черкесских народов, а с началом процесса творческой обработки лексического и композиционного материала черкесских танцев, проведенной мастерами отечественной хореографии по принципам И.А. Моисеева, определившим путь эволюционного развития народной хореографии: увеличение амплитуды движений, развитие техники танца, вариативность темпа и динамики, создание новых движений и их сочетаний. С приходом в танцевальные коллективы Кавказа профессиональных балетмейстеров-постановщиков из классического танца (именитых И.И. Арбатова, Б.Г. Слуцкого, Л.М. Смелянского, Г.Ю. Гальперина) началась своего рода унификация самобытных танцев различных этносов.

Программы коллективов фактически перестали отличаться друг от друга. Отсутствие серьезных исследований по хореографии народов Кавказа, недостаточная подготовка местных кадров, привели к потере коллективами самобытности и банальному копированию. Следует отметить, что «танцы, исполнявшиеся большинством коллективов, были однотипными, у руководителей – балетмейстеров и постановщиков танцев не хватало научных знаний о традиционной культуре народа"⁹⁹. Родился новый жанровый тип в народном танце – «кавказский танец», с присущими только ему шаблонными мелодиями, танцевальными рисунками, пластикой, и характерным поведением исполнителей внутри танцевального круга. Автор делает вывод, что эволюция техники, с одной стороны, нарушала каноны традиционного черкесского танца, а с другой – наполнила хореографию новыми выразительными элементами.

В параграфе 3.2 – **«Роль Государственного академического ансамбля танца «Кабардинка» в эволюции черкесского (адыгского) танца»** – осмысляются тенденции и основные направления развития национальной хореографии в ГААТ «Кабардинка». Творческое руководство ансамбля в своей

⁹⁹ Кешева, З.М. Танцевальная культура народов КБР в середине 80-х – начале 90-х гг. XX века в условиях социокультурной модернизации // Вестник Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований. 2016. - Т.2, № 29. - С.44-53. С. 52.

работе придерживается заветов выдающегося мастера народного танца Т.А. Устиновой, которая говорила о том, что народную хореографию необходимо сохранять такой, какой она была изначально в её стилистике, не создавая «гибрид», но, с другой стороны, народный танец необходимо сделать сценичным, привлекательным для зрителя.

Сценические интерпретации традиционных танцев черкесов (адыгов), осуществлённые балетмейстерами в 50-80-е годы XX века, к сожалению, не учитывали многих хореографических традиций, основой которых служил адыгский этикет. Это касалось и лексики, и композиции танца.

Задача автора, приглашённого в ГААТ «Кабардинка» на должность художественного руководителя, заключалась в том, чтобы, прежде всего, привести хореографическую культуру в соответствие с традициями народа.

С этой целью творческим руководством коллектива был разработан «черкесский танцевальный канон», в основу которого был взят адыгский пластический этикет и принципы композиции традиционных досценических танцевальных практик черкесов. Этот «канон» включает в себя много параметров: направления движения исполнителей, положения партнёров в парном танце, ограничения в движениях частей тела исполнителей, принципы композиционного построения танца и многое другое.

Автор подробно описывает все составляющие «черкесского танцевального канона» и отмечает, что указанный «канон» – рекомендации хореографам и исполнителям, выработанные на основе хореографических традиций, которые, в свою очередь, базируются на «догмах» адыгского этикета.

На процесс профессионализации ансамбля «Кабардинка» повлияло создание оригинального экзерсиса – комплекса танцевальных упражнений, который включает в себя элементы черкесского, общекавказского и русского танцев. Кроме того, на повышение исполнительского мастерства артистов большое влияние оказывает ежедневное проведение классического экзерсиса. Немаловажное значение в развитии творческой базы коллектива имеет создание в различных регионах Северного Кавказа любительских детских и юношеских коллективов, хореографических колледжей и бакалавриата по хореографическому искусству в Северокавказском институте искусств.

Одним из методов придания традиционным народным элементам танца сценической формы явился метод стилизации. Непременным условием стилизации в ансамбле «Кабардинка» является соблюдение «канона черкесского танца». В смысловом отношении пластические нюансы, добавляемые хореографом в лексическую ткань танца, придавали композициям театральную выразительность. Придерживаясь указанных принципов и оперируя различными приёмами интерпретации традиционного народного танца, сегодня коллективом ГААТ «Кабардинка» осуществляется возрождение традиций в соответствии с современными художественными требованиями.

Автором анализируются традиционные, бессюжетные и сюжетные постановки различных хореографов из репертуара ансамбля, особое внимание уделяется массовым танцам и усилению роли театральных компонент в танцевальном действии. На основе проведенных исследований автор делает

вывод о том, что эволюция черкесского танца в настоящее время происходит по трем основным направлениям.

Первое, «каноническое», в котором народные обрядовые хореографические образцы в своем сценическом варианте по лексике и композиции соответствуют традиционному канону черкесского танца.

Второе – народный танец, поставленный для концерта, с учетом закономерностей сценического восприятия, но, непременно, сохраняющий черты народного первоисточника по принципам подхода к интерпретации народной хореографии И.А. Моисеева.

Третье направление развития черкесского танца – авторское. Оно отличается большей степенью свободы в интерпретации народных танцевальных элементов, в творческом поиске, а также преобладанием всевозможных приемов театрализации.

В «**Заключении**» подводятся итоги проведенного исследования.

В исследовании обоснована целостная картина становления национальной хореографической традиции черкесов (адыгов), изучается канон традиционного черкесского (адыгского) танца.

В диссертации черкесский (адыгский) сценический танец анализируется как социальный феномен и самобытный вид хореографического искусства. Такой подход позволяет исследовать эволюционный процесс превращения досценических танцевальных практик в сценический танец, а также рассмотреть степень влияния сценического танца на бытующие сегодня внесценические практики в любительском танцевальном искусстве. В народной хореографии, – как в явлении сложносоставном, – автором выявлены особенности и различия в структуре досценического (традиционного), а так же сценического и внесценического (любительского) танца.

В настоящем исследовании впервые черкесский (адыгский) танец достаточно детально рассмотрен с точки зрения присущей ему театральности: образности, метафоричности, пространственной композиции, сюжетности и др.

В этой связи в представленной работе всесторонне анализировались досценические и внесценические формы танца, а также «Черкесское игрище», – уникальный феномен древней народной культуры, в котором было выявлено широкое применение театральных принципов организации и композиции действия, творческой обработки и представления художественного материала. Вследствие этого автор утверждает, что «Черкесское игрище», по своей сути, является народным синкретическим театром танца.

Научная новизна представленного исследования была реализована в следующих основных положениях:

– в выявлении и осмыслении практических форм сценической интерпретации фольклорного танца черкесского (адыгского) народа на примере творчества ГААТ «Кабардинка»;

– в теоретическом обосновании общих принципов сценической интерпретации танцевальной культуры черкесского (адыгского) народа;

– в научный обиход впервые был введён новый материал анализа лексических и композиционных форм черкесского (адыгского) танца, было дано подробное описание лексических и композиционных форм танца;

– был проведён сравнительно-сопоставительный анализ танцевальной культуры народов, входящих в группу черкесов (адыгов).

В данном исследовании хореографическая культура черкесских (адыгских) народов проанализирована как явление целостное, многоаспектное, как сложное нравственно-эстетическое и этическое образование – явление, отражающее традиции черкесского (адыгского) этноса. Сам процесс эволюции черкесского (адыгского) танца рассматривался, начиная от обрядово-фольклорных форм до форм сценических, то есть от времени бытования «Черкесского игрища» как народного театра танца, и до настоящего времени, затрагивая и внесценические (любительские) формы танца, и сценические.

В диссертации обоснованы следующие утверждения:

– обрядовые праздники, такие как «Черкесское игрище», обладали качествами народного синкретического театра танца;

– процесс эволюции черкесского (адыгского) танца происходил от обрядовости к синкретической театральности («Черкесское игрище»), затем, от народного театра танца, – к профессиональной народно-сценической форме, которая в настоящее время обретает черты полноценного театра танца;

– развитие черкесской (адыгской) хореографии в настоящее время идёт в двух направлениях: первом, от традиционного фольклорного танца – к профессиональному, и втором, от сценической, авторской хореографии – к внесценическому (любительскому) танцу в условиях взаимовлияния и взаимообогащения.

В диссертации решены следующие задачи исследования:

– определены принципы и тенденции процесса развития черкесского (адыгского) танца;

– выявлены общие черты своеобразия хореографической культуры черкесского (адыгского) народа и частные особенности в танцевальных проявлениях, присущих каждому из них;

– выявлены характерные черты, принципы и художественные элементы, сохранившиеся и закрепившиеся в сценических формах танца и во внесценических вариантах хореографии (в народном любительском искусстве);

– установлены факторы влияния на хореографическую культуру черкесов (адыгов) других танцевальных культур;

– осуществлён сравнительный анализ традиционных форм танцевальной культуры черкесских (адыгских) народов с существующими сценическими образцами танцев и определена роль авторской интерпретации народных образцов танца – «традиционность» в форму «синтез» при переходе от досценических практик к сценическому танцу.

Работа позволяет представить генезис «Черкесского игрища», его структуру, содержательный и технический уровни; выявлены особенности сценического воплощения традиционных форм черкесского танца, а также

установлена эволюция формы народного танца – «традиционность» в форму «синтез» при переходе от досценических практик к сценическому танцу.

В работе определены устойчивые и наиболее распространенные танцевально-пластические выразительные элементы в хореографии черкесов (адыгов), черты, присущие только данному этносу, а также выделены общие характерные танцевальные мотивы (пластические, ритмические и др.) и выявлены частные, относящиеся к отдельным группам черкесских народов.

Посредством решения задач исследования достигнута его основная цель, – определена художественная структура направлений и основных исторических этапов эволюции черкесского (адыгского) танца, выявлены её закономерности, характерные специфические особенности.

Итог исследования: обоснованы процессы развития национальной традиции хореографии черкесов (адыгов), его основных исторических этапов; обозначены пути дальнейшего развития национальной хореографии черкесов (адыгов) в сценической и внесценической формах бытования.

Современный период развития черкесского (адыгского) народно-сценического танца характеризуется возрождением утраченных ранее качеств, с усилением роли театральных принципов творческой обработки (интерпретации) и подачи традиционного хореографического материала.

Основной вывод исследования: эволюционный процесс танцевального искусства черкесских (адыгских) народов шёл от языческой обрядовости (*подражания*) к обрядово-бытовой изобразительности, затем обрядовости, массовой-праздничной выразительности, образности и других театральных черт, к художественно-творческому осмыслению действительности, которое реализовалось в хореографической орнаментальности.

Диссертация изложена на 162 страницах, состоит из введения, трех глав, заключения и списка библиографических источников из 141 пункта, а в **Приложениях** представлены эскизы костюмов, описание движений и плоскостные проекции 12 авторских танцев черкесов (адыгов) из репертуара ГААТ «Кабардинка», нотный материал, а также описание экспедиционных исследований автора по теме диссертации.

Следует отметить, что приведенные в приложениях танцы опубликованы в учебном пособии (*биллингва-монографии* на русском и английском языках): **Атабиев, И.К.** Адыгский сценический танец. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых (ООО «Полиграфсервис и Т»), 2018, ISBN: 978-5-9368-1083-1. 492 с. [**Atabiev, I.K.** A scenic dance of Circassians. Nalchik: M. and V. Kotliarovs' publishing ("Polygraphservice and T", ltd), 2018. ISBN 978-5-9368-1083-1. 492 p.]. (28.59 п.л.)

Материалы и выводы настоящей работы обсуждены на заседаниях кафедр хореографии балетмейстерского факультета ФГБОУ ВО «Российский институт театрального искусства – ГИТИС» (ГИТИС, г. Москва, протокол №4 от 1 марта

2018 года), кафедры хореографии ФГБОУ ВО «Северо-Кавказский государственный институт искусств» (СКГИИ, г. Нальчик, протокол №7 от 19 января 2018 года), а также отражены в вышеуказанных научных докладах на конференциях и 3 публикациях в периодических изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:

1. **Атабиев, И.К.** «Черкесское игрище» как народный театр танца // Балет. №1 (196), 2016, С. 58-60; (0.25 п.л.);

2. **Атабиев, И.К.** К вопросам организации и проведения традиционных черкесских праздненств // Музыка и время. №2, 2017, ISSN: 2072-9960, Издательство «Научтехлитиздат», С. 54-58; (0.75 п.л.);

3. **Атабиев, И.К.** Танец черкесских аристократов «Кафа» – реликт адыгской культуры (ч.1) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. №1. 2017, ISSN: 1998-8745: М.: ГИТИС, С. 78-87; (0.63 п.л.).