

«Черкесское игрище» как народный театр танца

Коротко об авторе

Атабиев Игорь Килишбиевич (1962 г. р.) – танцовщик, балетмейстер, хореограф, педагог, заслуженный артист Кабардино-Балкарской Республики, заслуженный артист Республики Адыгея, заслуженный артист Республики Северная Осетия – Алания, заслуженный деятель искусств Чеченской Республики, заслуженный деятель искусств Республики Ингушетия, лауреат премии Правительства РФ, доцент кафедры хореографии Северокавказского государственного института искусств.

И.К. Атабиев является художественным руководителем Государственного академического ансамбля народного танца «Кабардинка». В 2013 году Международной Черкесской ассоциацией ансамбль «Кабардинка» признан Национальным достоянием черкесского народа.

Тел. +7(906) 485-70-93
E-mail: kabardinka_100@mail.ru

About the author

Atabiev Igor Kilishbievich, born 1962, is a dancer, dance-composer, choreographer, teacher. He is an Honored Artist of Kabardino-Balkarian Republic, an Honored Artist of Republic of Adygea, an Honored Artist of Republic of North Ossetia-Alania, an Honored Artist of Chechen Republic, an Honored Art-worker of Republic of Ingushetia, a Laureate of the Russian Federation Government Award, a docent of the chair of choreography of the North Caucasus State Institute of Arts, I.K. Atabiev is the artistic director of State Academic Ensemble of Dance "Kabardinka". The SAED "Kabardinka" ensemble was acknowledged a National Treasure of the Circassian People by the International Circassian Association in 2013.
Mobile phone: +7(906) 485-70-93
E-mail: kabardinka_100@mail.ru

Краткая аннотация на статью

В статье И.К. Атабиева рассматривается одно из основополагающих явлений истории черкесской (адыгской) хореографической культуры – «Черкесское игрище», в котором выявляются черты театральности. «Черкесское игрище» анализируется как народный синкретический театр танца с точки зрения использования в нем театральных приемов, творческой обработки, организации и подачи художественного материала. Обосновывается идея, что именно народный танец черкесского этноса является едва ли не главным уникальным хранилищем национальных традиций и инструментом самосознания черкесских народов.

Ключевые слова:

народный танец, черкесы, адыги, «Черкесское игрище», народный театр танца.

Summary of article «Circassian Fest» as folks theatre of dance

In this paper the histrionic features of the «Circassian Fest» have been revealed by I.K. Atabiev who focused on this fundamental phenomenon in the history of Circassian (Adyge) choreographic culture. «Circassian Fest» has been considered as a peoples sincretic theatre of dance from the viewpoints of applying theatrical approaches and creative treatment to it and organization and performance of the art material alike. The idea of namely folks dance of the Circassian ethnos being a major unique repository of the national traditions and an instrument of the self-consciousness of the Circassian peoples has been grounded.

Key words:

peoples dance, Circassians, Adyge people, "Circassian Fest", folks theatre of dance.

Театр народного танца – понятие устоявшееся и связанное прежде всего с именем Игоря Моисеева. Народный театр танца и «Черкесское игрище» – понятия не столь понятные и на первый взгляд не соотносящиеся. Предпримем попытку заглянуть в историю одного из многочисленных этносов Кавказа – черкесов и рассмотреть фольклорный танец с точки зрения театральности.

Черкесы (адыги) – в далеком прошлом группа племен, а ныне народов, объединенных едиными языковыми, этическими, эстетическими, социально-политическими, культурными и др. традициями. Черкесы (адыги) за многотысячелетнюю историю своего существования до начала XX века не имели собственной письменности, не создали образцов национального монументального искусства, живописи и, наконец, театра. В силу каких причин это не произошло на Кавказе и как явление воплощением национального духа, в каком явлении отразилось достижения черкесской цивилизации? Попытаемся найти ответ на эти вопросы, анализируя хореографическое искусство древних черкесов. Выбор народного танцевального искусства черкесов в качестве предмета для подобного анализа с первого взгляда может показаться странным, но ведь во всем мире известно поныне бытующее понятие «черкесский круг», «черкесское игрище» – уникальное явление народной культуры, которое в настоящее время привлекает к себе исследователей различных областей знаний. Для ответа на поставленный вопрос сформулируем следующее предположение: народное танцевальное искусство черкесских народов с начала своего зарождения и до первой четверти XX века (до появления сценического танца) аккумулировало в себе самое ценное, что входит в понятие национальное самосознание, в том числе культуру, этику, эстетику, что выделяет черкесов (адыгов) среди других народов, тем самым являясь своего рода социальным, народным театром – общественным институтом, древом национальности.

Черкесы или адыги (самоназвание – адыгэ) – общее название единого народа в России и за рубежом, разделенного в советское время на адыгейцев (жителей Республики Адыгея), кабардинцев (Республи-

ка Кабардино-Балкария), черкесов (жителей Карачаево-Черкесии) и шапсугов, проживающих в настоящее время в Туапсинском районе и Сочи (Лазаревский район) в Краснодарском крае, а также в Адыгее.

Для более точного определения предмета нашего рассуждения мы будем использовать наименование «черкесские» или «адыгские народы», или «черкесы (адыги)», а также, соответственно, танцы «черкесских (адыгских) народов».

Предки черкесов (адыгов), по мнению историков, начиная с III в. до н.э. находились на достаточно высоком уровне культурного, общественного и технологического развития. Черкесы были хорошо известны древним цивилизациям. Упоминание о них в изобилии встречается у Геродота, Вария Флакка, Помпония Мелы, Страбона, Плутарха и других великих писателей.

Искусство черкесского (адыгского) танца на каждом этапе развития было теснейшим образом связано с повседневной жизнью народа, эстетическими средствами отражая бытовую и религиозно-обрядовую стороны жизни.

Отсутствие документальных данных по древнейшей истории хореографической культуры черкесов (адыгов) обусловлено тем, что народы, относящихся к данному этносу, не использовали письменность – главное средства фиксации исторических и культурных фактов. Танцы, песни, легенды, сказания и традиционные обряды передавались непосредственно из рук в руки и служили своего рода хранилищем национальной истории и культуры.

Основными источниками по древнейшей истории черкесского (адыгского) танца служат археологические находки, «Нартский эпос», этнографические исследования и свидетельства путешественников.

Первым достоверным источником о принципах театральности в черкесском танце служит эпос «Нарты». Один из центральных сюжетов данного эпоса – соперничество героев на собрании нартов – ХАСА. Здесь средствами танца выражается конфликт героев, и именно мужской танец на носках позволяет определить победителя.

Гостю чашу подносят
И сплясать его просят.
Хоть устал он с дороги,
А вскочил на треногий,
Круглый, маленький столик,
В пляс веселый пустился,
Закрутился он вихрем,
Не колебля приправы,
Не пролив даже капли,
И сплясав, прыгнул на пол (1, с. 38).

Исследователь адыгейской народной хореографии Ш.С. Шу делает предположение, что «первые передвижения на носках могли быть применены в древности как особая форма имитации каких-нибудь трудовых процессов; прием на носках мог быть вызван теми или иными магическими формулами отправления культовых ритуалов; возможно также, что они представляли особые приемы танцующего козла – ачекаш» (2, с. 8). Приведем еще несколько высказываний исследователей относительно этого танцующего «театрального» персонажа. «Одним из главных действующих лиц обряда окончания пахоты был карнавальным персонаж ачэкэшашу, – носивший козлиную маску и одетый в вывернутую шубу, позволявший себе шутки эротического характера, «умиравший» и «воскресавший» на глазах у зрителя, он символизировал плодородие, смерть и возрождение сил природы» (3, с. 61). «Танцующий козел» — главный персонаж ритуала быракъ (барак) (I), который совершали после окончания пахоты. Танец был посвящен божеству плодородия Тхьагэлэдж (Тхаге-леджу») (4, с. 364). «Этот традиционный образ воплощает в себе все виды древнего искусства: в нем легко обнаруживаются обрядовые истоки драмы, главным образом, непосредственной народной сатиры и элементы звукоподражания птицам и животным, а также начало театрализованного мимического и хореографического искусства» (5). Среди архаичных танцевальных приемов в этом обряде можно выделить движения, копирующие трудовые действия, как, например, в танцах пахарей и пастухов (6, с. 73). Танец козла, возможно, зародился как тотемическая или магическая пляска, но в позднейшее время превратился в зрелищно-развлекательное представление (2 с. 5).

Представление, персонаж, маска, костюм, сатира, подражательная – изобразительная пляска, зритель, – всё это театр.

По нашему мнению, скорее всего подъем танцовщика на пальцы ног в сольном танце был зооморфным приемом имитации парящего в небе орла или желанием «раздвинуть пространство», заглянув через вершины гор; в парном танце – возвыситься над партнершей, тем самым оберегая ее, а также изображая солнце в зените. Отметим, что в основе танцев адыгских народов лежат мифологические понятия. Например, солнце («дыгэ») есть своего рода код адыгского танца. Многие круговые танцы («шыблэудж», «удж хурей») образовались от этого понятия (7, с. 27).

Драматическое и музыкально-хореографическое «оформление» культов черкесов (адыгов) менялось. «Танцы сопровождали все наиболее значимые для общины события, а по мере формирования адыгского пантеона, стали посвящаться отдельным богам» (8, с. 104), – писал М.Н. Губжоков.

Усложнение обрядов порождало новые культово-магические акты. Соответственно процесс изменения танцев прослеживается в культовых плясках «Шиблеудж» (танец в честь бога грома) и «Тхашхоудж» (танец в честь великого бога), по нашим наблюдениям бытовавших у адыгов до недавнего прошлого» (5).

Рисунок и пластика древнейших коллективных и парных танцев адыгских народов указывают на их былую связь с различными культовыми ритуалами. Парный танец мужчины и женщины более всего выражал космогонические представления древних адыгов о культе солнца и плодородия и нес в себе ритуальный характер. Движение мужчины за женщиной по кругу символизировало движение солнца (мужчины) и движение луны (женщины). Возможно, что положение рук танцора – мужчины, разведенных в стороны в виде креста, означало солнце на восходе и закате. Положение рук женщины, когда она сгибает одну руку в локте, держа кисть у груди, а другую руку отставляет в сторону, соответствует изображению свастики, означавшему солнце в движении по небосклону. Став на носки ног, и вскинув руки над головой, мужчина изображал солнце в зените. Элемент парного танца

с обхватом талии партнерши без прикосновения к ее телу – затмение луны, которую символизировала танцовщица.

Здесь налицо театральные приемы: драматическое действие – в обрядах, подражательность, изобразительность – в мужском танце на пальцах, образность и содержательность (сюжетность) – в изображении богов, в изображении солнца и луны в парном танце и, конечно, выразительность.

Религиозно-культурные акты проходили с участием больших масс людей и являлись магическими актами, которые сопровождались танцевально-пластическими действиями. Пляски органически переплетались с обрядами, и как писал Хан-Гирей: «...предки нынешних черкесов со времен язычества, призывая благословение боготворимых ими предметов или изъясняя им свою признательность, плясали» (5). Участие в древних адыгских обрядах большого количества людей, их насыщенность песнями, танцами и драматическим действием стало впоследствии отличительной чертой фольклора народов Кавказа.

В своей работе «Природа теонима «Тха» («Бог»): базовые гипотезы» Е.А. Ахохова отмечает, что синкретичность древнего хореографического искусства адыгов, проявлявшаяся в неразрывном единстве танцевального движения, музыкального ритма и песенного текста, оказывала эффект коллективной медитации, приводя участников танца в состояние духовной возвышенности (9, с.116).

Древняя культовая культура адыгских народов отличалась большим разнообразием. Помимо существования целого ряда сельскохозяйственных культов, черкесы проводили обряды, такие как «излечение раненого», «облегчения родов» и другие, также сопровождающиеся танцевально-пластическими действиями, но более танцевально-выразительными были свадебные обряды, переходившими в массовые действенные, можно сказать театрализованные, празднества. «Основные этапы свадьбы сопровождалась... разнообразными танцами, военными-спортивными играми» (8, с. 91).

Исследователь культуры черкесов – адыгов М.Н. Губжоков писал: «Для адыгского игрища (джэгу) была характерна четкая пространственная организация в форме круга, по периметру которого главные действующие лица – танцоры – юноши и девушки – образовывали две неосприкасающиеся дуги» (8, с. 108).

Не случайно, что именно круговой танец (удж хъурай) во множестве своих разновидностей (шыблэудж, тхэшхоудж, тхьагэлыджудж и др.), сопровождавшийся мифологическими гимнами, исполнялся в ходе религиозных церемоний языческой эпохи, им всегда начинались и завершались свадебные игрища (8, с. 106). «Современный «Удж-хъурай» также, как упоминали Л.Я. Люлье и В.В. Васильков, исполняется вокругую и с однообразным притопами ногами» (5).

Указанные хореографические особенности исполнения, несомненно, соответствовали древнему ритуальному танцу, в котором ритмически организованное действие в виде притопываний имело ритуально-магическое значение.

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.

На основе приведенных данных можно сказать, что древнейшей формой пляски у адыгских народов была изобразительность – подражательность, постепенно переходившая в образно-выразительные, а затем и символические, орнаментальные формы.

Подтверждение этому мы находим в исследовании Ш.С. Шу: «Дальнейшее развитие хореографии адыгов сопровождается постепенным отходом от имитационных приёмов исполнения пляски. Переход к более осмысленным образам, создание новых символов, выработку новых плясовых форм и приемов прослеживается в бытовавших до недавнего прошлого культовых ритуалах, посвященных Шыблэ (Шибле) – древнейшему божеству грома и молнии, а также Тхашхо (Тхашхо) – верховному (великому) богу, появившемуся в более позднее время язычества. На этих культовых ритуалах исполнялись особые пляски: шыблэудж (Ш) (шиблеудж) или тхашхоудж (тхашхоудж)» (2, с. 6).

Несомненно, что танец в жизни адыгских народов являлся не просто развлечением, состязанием и средством общения, он входил непререкаемым атрибутом всех событий народа и бытовых, и религиозных, и обрядовых. Каждый праздник был насыщен разнообразными танцами. Родственные с «Дионисиями» Древней Греции, «Черкесские игрища», по воспоминаниям очевидцев – путешественников, поража-

ли своим размахом, величием и организацией. О каком-либо влиянии и заимствованиях можно лишь предполагать, но данные исследователей говорят о множестве сходных черт «Черкесских игрищ» с празднествами древних греков.

Относительно хореографической составляющей черкесских-адыгских праздников 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 близости от нее, разворачивалось множество других обрядовых действий... Но все эти действия были ориентированы в той или иной мере на центр, на плясовый круг» (10, с. 29).

В своем исследовании, посвященном в основном самобытной культуре черкесских народов, Б.Х. Бгажноков указывает, что все перемещения исполнителей в танце подчинялись множеству всевозможных норм, соответствующих адыгскому этикету, и почти всегда были выражением той или иной идеи. «Например, движение цепи в хороводном танце осуществлялось неизменно слева направо... движение вправо считалось наиболее верным и удачным, гарантирующим успех. Кстати, это касается не только танцев внутри большого плясового круга, но и всех других хороводных танцев. Например, слева направо двигались люди, отплясывая в реке танец вызова дождя. В том же направлении кружились участницы танца нысэудж (танец в честь невесты), который исполнялся у шапсугов во время свадебных игрищ в доме родителей жениха. Наконец, очень любопытно, что такое же направление движения сохранялось в скачках на приз, которые обычно подводили итог всякому большому торжеству» (10, с. 32).

Приведенные данные позволяют говорить о том, что композиция черкесско-адыгского танца, как, впрочем, и хореографическая композиция других фольклорных культур, отражала целый комплекс социального бытования народа в рамках национальных традиций, но отличалась большей привязанностью к конкретному этническому этикету.

Центром праздника являлся так называемый черкесский плясовый круг. «Тот факт, что еще до этого ее (невесту) задерживали на плясовой площадке, в самом центре круга, тоже говорит о многом. Это место, как указывалось, было идеологическим центром игрища; поэтому есть все основания думать, что благодаря обряду задержания невесты плясовому кругу устанавливалась связь новобрачной с группой, с общиной (горизонтальный срез), а также с божествами (вертикальный срез)» (10, с. 33).

О природе и особенностях древнейших театрализованных праздников (адыгских игрищ – джэгу) и танцевальных действиях мы находим данные в исследованиях М.Н. Губжокова. Он утверждает, что источником всей «режиссуры» адыгских праздников являлся адыгский этикет, блюстителем которого был хьатыякю, именно он «определял строгую, величавую, исполненную достоинства манеру, предписывал взаимное уважение партнеров в танце» (8, с. 108).

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. Видимо, с этой же «десакрализацией», постепенным отрывом чистой зрелищности от ритуала связано появление новых, главным образом, парных танцев. Это и плавный, торжественно-величавый зэфакю, своего рода танец-знакомство. Это и более быстрый исльамый, и стремительный зыгьэлат, в которых на языке танца юноша и девушка могли поведать друг другу о своих чувствах. Одним из любимых в народе являлся удж турьтлу, единственный парный танец, когда юноша мог касаться руки девушки и даже обмениваться репликами с дамой своего сердца» (8, с. 106). Контрастность танцевальной пластики, мужской – резкой, геро-

ической и плавно-лиричной – женской, еще один элемент театральности в черкесском народном танце.

Своего рода церемониальным этикетом праздников управляли знатные представители общины из числа участников. Например, в свадебных празднествах «хороводные танцы возглавлял обычно какой-либо старший и уважаемый человек, наиболее способный проложить дорогу к успеху (оппозиция «вперед – назад»). Исполняя брачную молитву, молещики обращались лицом к очагу, который ассоциировался с местом домашнего божества (оппозиция «лицо – затылок»)... Во время пиршеств на почетные места, опять-таки ближе к очагу (к божеству), то есть в данном случае к центру, садились старцы» (10, с. 32).

Расположение участников праздника было строго регламентировано, но всем действием руководил один человек – прарежиссер. Как отмечал Б.Х. Бгажноков, глава игрища – джэгу тхамат восседал с жезлом в руке, символом его полномочий. «Внутри круга, напротив старейшин, ближе к строю мужчин, размещались джэгуако: музыканты и их глава хьатыякю — распорядитель танцев, церемониймейстер игрища» (8, с. 107).

У современных черкесов (адыгов) свадебно-обрядовый цикл в настоящее время традиционно сопровождается хороводами и плясками. «Вот, например, как обозначаются начало и окончание разных частей свадебного обряда адыгов. Существуют песня для вывода невесты из дома родителей – «уредада» и обрядовый круговой женский танец «нысаша удж», освящающий начало новой жизни невесты в доме родителей жениха. А танец «уджхурай» завершает официальную часть свадьбы» (7, с. 41).

Танцы для черкесов-адыгов всегда имели особую магическую силу привлекательности за счет своей образности и содержательности. Каждый черкес мечтал стать лучшим танцором. Вследствие этого танцевальная культура черкесских народов достигла очень высокого уровня. Наверное, поэтому «пласт танцевальной музыки развит в музыкальной культуре адыгов более, чем инструментальный» (7, с. 27).

Таким образом, в черкесской народной хореографии можно выделить следующие принципы театрального подхода:

- драматургия, сюжетность и конфликтность: борьба – соревнование двух танцоров, конфликт в дуэте – несогласие, завоевание;
- контрастность пластики мужской и женской, неожиданные смены настроений, ритмов (воинственный, соревновательный, благородный-рыцарский, лирический), темпов, рисунков танца;
- фокусирование внимания на солистах, на рисунке танца;
- организация танцевального пространства;
- синкретичность действия;
- образность;
- метафоричность;
- символичность;
- пространственная направленность на зрителя;
- театральная пространственная композиция танца, схожая с композициями классического балета: симметричность, благородство и изящество форм, рациональность и строгость, композиция круга, в самом круге главное смысловое место отводится его центру, геометрические формы построений исполнителей: треугольные, квадратные, диагонали, орнаментальные и символические рисунки танца;
- режиссура действия;
- драматизм танцевального действия;
- многожанровость танцевальной культуры;
- повествовательный характер танца.

Игорь АТАБИЕВ

Примечания

1. Быракъ (барак) – букв. «флаг», «знамя».
2. Удж – букв. «топтать», но также воспринимается в смысле «пляска».

Литература

1. Героический эпос народов СССР. Том первый. Сказания о нартах. Библиотека всемирной литературы. Художественная литература, М., 1975.
2. Шу, Ш.С. Адыгейская народная хореография в ее историческом развитии. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Тбилиси, 1983, 16 стр.
3. Шортанов, А.Т. Адыгские культы. Нальчик, 1992, 83 стр.
4. См. Кантария, М.В. О некоторых пережитках аграрного культа в быту кабардинцев. — УЗ АНИИ. Майкоп, 1968, т. VIII.

5. Из материалов статьи Мариеты Богус, опубликованной 09.02.2005 г. в Советской Адыгее (Майкоп).
6. Бешкок, М.М. Адыгейский фольклорный танец. Майкоп, 1990, 105 стр.
7. Дыжын Чурей, Этномузыкальная культура адыгской (черкесской) диаспоры в Турции, Нальчик, 2008, 107 стр.
8. Губжоков, М.Н. Раздел по культуре адыгов для "Истории Адыгеи с древнейших времен до 1920 года", 2009, 131 стр.
9. Ахохова, Е.А. Природа теонима "Тха" ("Бог"): базовые гипотезы // Мир культуры адыгов. Майкоп, 2002. 116 стр.
10. Бгажноков, Б.Х. Черкесское игрище. Сюжет, семантика, мантика. Нальчик. 1991, 190 стр.
11. Налоев, З.М. О происхождении вольности джегуако // З.М. Налоев, Из истории культуры адыгов. Нальчик, 1978.