Copyright © 2016 by the Kalmyk Institute for Humanities of the Russian Academy of Sciences

Published in the Russian Federation
Bulletin of the Kalmyk Institute for Humanities
of the Russian Academy of Sciences
Has been issued since 2008
ISSN: 2075-7794; E-ISSN: 2410-7670
Vol. 23, Is. 1, pp. 114–120, 2016
DOI 10.22162/2075-7794-2016-23-1-114-120
Journal homepage: http://kigiran.com/pubs/vestnik

UDC 793.3

Dance in the Local Cultural Heritage of Anatolia Circassians: its Genre Identification and Social Function

Madina M. Pashtova[1]

[1] Ph. D. of Philology, Leading Scientist of the Ethnology and Folk Art Department at Adygheya Republican Institute of Humanities named after T. M. Kerashev (Maykop, Russian Federation). E-mail*:* gupsa@mail.ru

Abstract

The article is dedicated to the history of one of the most popular with the young Circassian diaspora dancing genres — the *shcheshchen*. The author of the article tries to study the ways of correlation between the local exhibitions of the dancing genre and its trivial terms, local folk tunes, social taboos and the precepts of a definite diaspora society using the shcheshchen as an example. The purpose of the study is the synchronous description of the genre features of the endemically formed choreographic phenomenon called "adyghe shcheshchen" (the Circassian shcheshchen), tracking of the universal analogues (the terminological, musical, choreographic ones), detection of its social and semantic functions in the definite local culture.

The subject of the study is the discursive practices about public merrymaking traditions, and also the context relations between the archival explorative texts and the historical sources which give the narrative description of the choreographic phenomena of the "metropolis" — the Caucasus — analogous with the shcheshchen. The object of the study is a verbal (oral) and non-verbal text (collected in the folklore field of Turkey and in the Internet) which actualize the information about the dance called shcheshchen. The field methods: the participant observation and informal conversation, the method of memory boosting established by the author of the article, the online poll. The methods of analytical processing of the materials: structural/functional, pragmatic analyses, discourse analyses. The shcheshchen acts as a cultural complex which equalizes people according to the rules of a public merrymaking and maintains the civilizational identity of Anatolia Circassians at the same time. The author of the article explains the reasons of some inconsistency of the deliberations about the 'little prestige" of the shcheshchen and its popularity simultaneously. These conclusions would be useful for theoretical researches of the history of folklore genres, the culture of Circassian diaspora, and also for applied purposes: the ethnographical information collected by the author of the article and the complex theoretical observations data about the forms of the folk dances included in the article are published for the first time and would be interesting for specialists engaged in searching of the traditional ethno-choreographical styles and stage performances.

Keywords: ethno-choreography, Circassians, Adyghes, diaspora, Uzun-Yayla, dance, shcheshchen, aristocracy, etiquette.

Культура черкесской диаспоры (Турция и страны Ближнего Востока), для которой характерна своеобразная ментальная установка на консервацию традиции, рельефно иллюстрирует причины изменений или сохранности явлений этнохореографии, обусловленные социальной историей и структурой конкретного сообщества, особенностями музыкального инструментария и другими факторами. Цель настоящего исследования — синхронно описать жанровые признаки эндемично сформировавшегося хореографического явления под названием *адыгэ шэшэн* (черкесский щещен), проследить универсальные аналогии (терминологические, музыкальные, хореографические), выявить его социально-семантические функции в отдельно взятой локальной традиции.

Объектом исследования являются собранные в ходе четырех фольклорно-этнографических экспедиций 2009–2015 гг. и в сети Интернет вербальные и невербальные тексты, в которых актуализируется информация о танце щещен: о рисунке и мелодическом сопровождении, танцевальных движениях, социальных и этикетных табу в пространстве игрища. Это нарративы (мемораты, анекдоты); паремии и идиоматические выражения, связанные с предписаниями танцевального этикета; танцевально-игрищная кинесика, переданная в живом общении с информантами и на фото-, видеоматериалах; архивные и полевые музыкально-инструментальные тексты.

Предмет исследования — дискурсивные практики о танцевально-игрищных традициях, а также контекстные связи архивных, научно-исследовательских текстов и исторических источников, дающих нарративное описание аналогичных *щещен* хореографических явлений в «метрополии» — на Кавказе. Объект исследования — вербальные (устно-речевые) и невербальные тексты, собранные в фольклорном поле Турции и в сети Интернет, актуализирующие информацию о танце щещен. В ходе работы использовались следующие полевые методы: включенное наблюдение и неформализованная беседа-интервью, впервые введенный автором *метод мнемонического погружения* (*memory boosting*), опрос через Интернет, а также методы аналитической обработки материалов: структурно-функциональный, прагматический анализ, дискурс-анализ.

В среде диаспоры черкесов народно-жанровая терминология обозначает исследуемый нами жанр универсальным термином *шьэшьэн* (мягкий *ш*, в русской транслитерации — *щещен*, в специальной литературе есть также форма ‘щэщэн’) [Соколова, Чундышко 2009]. В музыкально-хореографическом репертуаре современного черкесского игрища этот танец выделяется довольно рельефно, на всем Северном Кавказе и далеко за его пределами он больше известен как лезгинка.

Мы сразу хотели бы отклонить этимологические версии (как народные, так и озвученные в научном дискурсе), в основе которых лежат объяснения, не связанные с этнонимом «чеченский» [Соколова, Чундышко 2009: 260–261]. Предваряя вопрос о механизмах межкультурных заимствований, связанных с танцем щещен, хотелось бы вспомнить историю известного в сценической культуре народного жанра исламей. Так, З. П. Кардангушев, детально исследовавший в своей полевой и описательной практике жанровые признаки исламея, выделил его рисунок, темп, тексты мелодического сопровождения (в том числе массу локальных вариантов), танцевальный этикет. Самой убедительной и аргументированной необходимо признать выдвинутую им восточнокавказскую (чеченско-дагестанскую) версию происхождения названия «исламей» [Кардангушев 2009: 172–175]. Важным для нас является следующее замечание автора: «Сам танец (исламей. — *М. П.*) происходит из Чечни. Ингуши, у которых кабардинцы заимствовали этот танец, называют его „чеченский танец“. Черкесы (имеются в виду кабардинцы долины р. Зеленчук. — *М. П.*) также называют его „щещен“. Черкесы Египта (Иордании? — *М. П.*) и Сирии называют этот танец „старинный щещен“ или „чеченский танец“. Только [Большая] Кабарда называет его „исламей“» [Кардангушев 2009: 174].

Вместе с тем необходимо отметить, что **история миграции жанрового названия еще не есть история миграции самого жанра**. По крайней мере, мы можем утверждать, что в отдельных локальных традициях черкесов Кавказа быстрый парный танец, исполняемый «по диагонали» на поочередное схождение и расхождение, с характерным экспрессивным па, с регламентированной символикой кружения вокруг своей оси, осознаваемый информантами как

«не-кафа» («не-зафак») и «не-удж», имел свое традиционное бытование, в том числе в этнических группах, не имеющих прямых контактов с восточно-кавказскими народами. У зеленчукских кабардинцев-хаджиретов и западных черкесов этот вид танца называется *къэжыхь* / *къэчъыхь* (букв. «бегать по кругу»), он бытовал до конца прошлого столетия. Сейчас его исполняют редкие представители старшего поколения.

Проводя темпо-жанровые параллели, следует также вспомнить о танце «Шамиль», бытование которого в «метрополии» фиксируется как минимум в двух локальных традициях: моздокско-кабардинской и шапсугско-бжедугской. В диаспоре народно-хореографический термин «шамиль», наряду с названием «кумук», упоминается как аналог щещена. Что позволяет нам ассоциировать щещен, шамиль и исламей? В первую очередь их темп и ритм (это не темп и ритм кафы / зафака или уджа) и репертуарный статус: моздокская лезгинка признается как слияние «некогда бытовавшего» шамиля и кабардинского исламея, а шапсугско-бжедугский вариант З. П. Кардангушев, видимо со слов исполнителей (гармонист М. Шагудж, трещоточники О. Хахо и С. Ту), описывает как некий марш имама Шамиля, под который шапсуги и бжедуги танцуют «как под исламей» [Кардангушев 2009: 165, 169].

Можно ли быть уверенным в том, что заимствование, о котором говорит З. П. Кардангушев, происходит на уровне жанра? На наш взгляд, было бы более точным сказать, что с народным названием танца на определенном этапе связывались **восточно-кавказские стилистические элементы, получившие «наложение» на черкесские эндемичные жанры**. Диахронный аспект изучения жанра, безусловно, выведет нас на мысль о том, что знаково-стилистические признаки описываемого экспрессивного танца, а точнее сказать отдельного па, о котором мы скажем ниже, являются культурными универсалиями. Об этом свидетельствуют исторические источники, маркирующие эти хореографические элементы как собственно-черкесские [Д'Асколи: 127; Бларамберг 1974: 388; Де Монпере 1974: 444; Белл 1974: 468].

Столь пространное описание явлений фольклора черкесской «культурной метрополии» (Кавказа) необходимо в целях выявления особенностей их локально-культурных аналогов в диаспоре. В диапазоне 150 лет (именно столько прошло со времени Стамбульского исхода) в музыкально-хореографической культуре черкесов Анатолии сохраняется представление о трехчастной схеме игрищного танцевального репертуара. Внутри каждого сегмента в большей или меньшей степени разворачивается внутрижанровый диапазон с местными вариантами названий:

- **«протяжный» танец:** *къафэ* // *къашъо, къафэ кIыхь*, *зэфакIу, зэфэкIо кIыхь, къафэ хъурей, гуащэ къафэ*; специальный мини-ритуал и соответствующий ему наигрыш *жанкъыдэш* (*гуащэкъыдэш*) — 'вывод княжны [на протяжную кафу]'; здесь же необходимо отметить, что широкий музыкальный репертуар кафы в каждой из локальных традиций номинирует наигрыши также по именам известных людей (гармонисток, народных поэтов, старейшин), что является общеадыгской универсалией;
- **«быстрый» танец:** *шэшэн*, *къумыкъу*, *шамилей*, *шамилеижъ*, *къафэ кIэщI*, *къафэ псынщIэ*, *къафэ къуаншэ*, *къафэ зыгъэкIэрахъуэ*, *хьэнакIуэ*, *къафиплI*, *мэлыхъуэжь къафэ*, *шэнттегуэж къафэ, рира*[*шь*], *хъура*[*шь*], *лъэпэрышъу*, *зэгъэлъат*, [*шъ*]*хьэуназ* и др.;
- **удж (парный, круговой):** *нэхущ уг' (тхьэшхуэ удж)*, *уг' хъурей*, *пхъужь уг'* // *дертлы уг'* // *гукъеуэ уг'* и др.; поверхностные (вербальные) характеристики уджа лежат скорее не в темпе, а в своей специфичной для диаспоры, ритуальной функциональности и условной табуации, что должно быть предметом отдельного исследования.

Анклав Узун-Яйла включает около семи десятков селений, в силу особых идентификационных факторов его принято называть *Къэбэрдеишхуэ*, или *Хэку* (Кабарда, Родина). До начала процесса урбанизации (1960-е гг.) здесь компактно проживали представители четырех черкесских (адыгских) субэтнических групп: кабардинцы, хатукайцы, абазины и абадзехи.

Абадзехи других анклавов Турции также знакомы с танцевальным жанром щещен и рядом одноименных наигрышей. Вопрос о том, по какому культурному каналу танец в привязке к термину «щещен» продвигался в среде абадзехов диаспоры, требует дополнительных исследований. По меньшей мере, их может быть два: прямой, с Кавказа (Самсун) или через узун-яйлинско-сирий-

ский фольклорный трафик (Карс — Токат — Узун-Яйла — Рейханлы — сирийские анклавы). Термин и жанр «щещен» у шапсугов анклава близ г. Бандырмы, например, малоизвестен или приобретен вторичным путем. Однако, как сообщают информанты, здесь бытовал его аналог под названием «кумук» [Архив автора: инф. Э. Хушт].

Многие из жанровых признаков узун-яйлинского щещена дублируют вышеупомянутые признаки исламея: в народном сознании он противопоставляется кафе как «быстрый» танец, для нарративов характерна следующая **лексика описания**: *къэфыхь* ‘танцевать’ [вокруг кого- или чего-либо]; *къэжыхь* ‘бегать’ [по кругу]; *къехуэкI* ‘гонять’ [по кругу]»; *екIуэкI* ‘передвигаться’ [танцуя, по кругу]; *къефэкI* — букв. «отанцовывать»; *зэблэфыкI* ‘разойтись, пройти мимо друг друга в танце’; *ехулIэ* ‘подогнать’ [девушку к определенному крайнему сегменту круга, ближе к зрителям]. ***[Зыкъы] хэтIэ*** — специфический, трудно переводимый термин, переносное значение которого в словарях соотносится с быстрой пляской на носках. Основные значения слова *хэтIэн* — ‘воткнуть’, ‘вкопать’, ‘установить’, ‘утвердить’. Можно думать, что «воткнуть» применительно к танцу, помимо пальцев ног (носков), ассоциируется с вертикальным положением корпуса танцора, а также с острием кинжала, о чем свидетельствуют локальные названия соответствующего танца — *къамэх'этIэ*, *къамэгъэг'эгу* (танец с кинжалами). ***ХэтIэ* — и есть то основное па**, с которым ассоциируется щещен в фольклорном сознании.

По **приуроченности** этот танец, пожалуй, не имеет ограничений: он исполняется в большом свадебном кругу (*нысашэ джэгушхуэ*), в обряде ввода невесты в большой дом (*унэшIэ*), в женском обряде *унэшIэ цIыкIу*, устраиваемом после основной «большой» свадьбы, на молодежных игрищах в «промежуточном» доме жениха, на молодежных посиделках *делэ г'эгу* (‘дурные (легкомысленные) танцы’), на проводах в армию и других видах игрища.

В репертуарном ряду и по «престижности» щещен традиционно занимал в Узун-Яйле второстепенные позиции, уступая протяжной кафе. Семиотическое противопоставление *кафа* / *щещен* помогает выявить важные **социально-функциональные элементы** в культуре исследуемого анклава. Здесь можно выделить несколько основных аспектов: социально-иерархический, этнокультурный, гендерный, возрастной, когнитивный, аксиологический.

Мы можем сказать, что эта локальная традиция, которая по сей день признается как подвергшаяся минимальным внешним воздействиям, почти не испытала **вторичного влияния** сценических постановок щещена. В течение десятилетий, на протяжении которых синхронно фиксируется специфическая жанрово-стилистическая форма под названием *адыгэ шэшэн,* или *узун-яйлэ шэшэн* (*черкесский,* или *узун-яйлинский щещен*), танцевальные движения и этикет вписывались в дискурс власти и аристократии, в возрастные, гендерные и этнические стереотипы.

Наш информант 1965 г. р. И. Яган вспоминает о том, как он и его друзья, будучи студентами, участвовали в сценических постановках кавказских танцев при черкесских организациях крупных городов Турции. Как-то во время гастролей в Узун-Яйлу местные старики выразили свое недоумение по поводу их чрезмерно экспрессивного поведения во время исполнения щещена, считая нарушением танцевального этикета выпученные глаза, выкрики, растопыренные пальцы, падение на колени и прочие элементы, а вернее сказать, стереотипно утвердившиеся как «кавказские».

В узун-яйлинской традиции мы фиксировали вышеописанную танцевальную кинесику как сниженную, непрестижную, присущую низшим слоям: *къэжэр къэфэкIэ* ‘холопская [манера] танцевать’; *зыкъыхэзытIэ зэпытыр къэжэрс* ‘слишком часто исполняющий экспрессивные па — простолюдин’. Вербальное описание аристократической манеры исполнения щещена возвращает к паремии *Лъэпкъ (уэркъ) ипкъ кIуэдIым* (‘Дворянин свою осанку не утратит’). В этом же контексте употребляется непереводимый эпитет *хьэпырэ*, которым маркируется суетливый, быстро бегающий по кругу танцор-простолюдин. Примечательно, что этим словом пожилая информантка охарактеризовала все нынешнее молодое поколение [Архив автора: инф. Л. Кумук].

Осознавая этнонимическое происхождения термина-названия танца, некоторые наши информанты подчеркнуто дистанцируются от самого щещена как от «чего-то неадыгского». При этом этнокультурная идентификация накладываются на социально-иерархические маркеры. Из комментариев на Facebook:

Пэжым ухуейм, шэшэным тIэкIу епэгэкIас адыгэр ‘Сказать по правде, адыги немного пренебрегли щеценом’. *Уэркъхэр, нэхъ лъэпкъхэр къафэ къафэу, мыдре лъэпкъхэри къэшэшэну аращ. Шэшэныр зэрампэсу щытауэ жаIэ* ‘Орки [дворяне], более знатные танцевали кафу, остальные — щещен. Щеценом пренебрегали, говорят’. *Шэшэныр шэшэным ефтыж. Хьэбыршыбыр Iуэхущ шэшэныр сэркIэ* ‘Щещен отдайте чеченцам. Щещен, по мне, — это негодное дело’.

Кружение во время исполнения щещена — на танцевальной площадке, вокруг партнера, вокруг своей оси — регламентируется танцевальным этикетом со ссылкой на социально-иерархические нормативы: *Щэм нэхърэ нэхъыбэ зыбгъэг'эрэзыныр емыкIут. Е зэ, е щэ. Нэхъыбэ зыбгъэкIэрахъуэмэ, лъхукъуэлIыфэ къыптоуэ* ‘Кружиться [вокруг себя] больше трех раз считалось неприличным. Или один раз, или три раза. Если кружишься больше трех раз, уподобляешься простолюдинке’ [Архив автора: инф. М. Курывэ].

Более явная по сравнению с кафой экспрессия щещена соотносится с молодостью, молодечеством, первородной подростковой «чеченской» храбростью (в противоположность осознанному зрелому, явно не демонстрируемому «адыгскому» мужеству). И в этом контексте употребительны выражения *шэшэн гуащIэ*, *шэшэн пщтыр* (‘крутой щещен’, ‘горячий щещен’). Семиотика этого танца связана с прямолинейной («неэтикетной», «незнаковой») демонстрацией **гендерных ролей**. Об этом свидетельствует два симметричных игрищных предписания, бытующих соответственно в мужской и женской среде:

Аскэрым къикIыжагъащIэ, къэзышагъащIэ, зи адэ лIагъащIэ къафэ къафэрэ?! — «еуэт шэшэн!» жаIэрт ‘Только что вернувшийся из армии, только что женившийся, только что похоронивший отца разве танцует кафу?! — «играй щещен!» говорили’ [Архив автора: инф. Б. Адэжэ].

Аскэрым къикIыжагъащIэ, къэзышагъащIэ, зи адэ лIагъащIэ фадэмыуэршэр, жаIэт. ‘Только что вернувшийся из армии, только что женившийся, только что похоронивший отца — с ними не разговаривайте [говорили нам, девушкам, когда мы отправлялись на игрище]’ [Архив автора: инф. М. Думан].

Мужчина, находящийся в одном из трех перечисленных статусов, отмечен состоянием эмоциональной неустойчивости (на что своими словами указывают наши информанты). Это состояние («быстрота» в социальном понимании, импульсивность) в свою очередь прочно ассоциируется, по мнению информантов, с описываемым танцем. Видимо, отсюда выражение *шэшэныр — лIымыхъу къафэ* (‘щещен — танец неполноценных мужчин’) [Архив автора: зап. со слов известного хореографа М. Думанова со ссылкой на сообщение представителей диаспоры].

Вследствие разрушения традиционной сельской общины и переноса церемоний в пространство городских салонов сократились количество свадебных циклов и общая протяженность свадьбы (от нескольких недель до двух дней). Изменилась также приоритетность обрядовых ролей: присутствие на танцевальной площадке представителей старшего поколения заметно сократилось. **Чрезмерная популяризация в последние десятилетия танца щещен** связана, как показывает полевой материал, с динамичным омоложением черкесского игрища [Архив автора: инф. Д. Герг].

Идентификация щещена как жанра неотделимо связана с историей **музыкально-инструментальной культуры** диаспоры. Анатолийским черкесам известны две основные разновидности клавишной гармоники: ***урыс пшынэ*** (‘русская гармоника’, вятский тип гармоники) и ***алман пшынэ // пщынэ цIыкIу // пщынэ пхэндж*** (‘германская // маленькая // неправильная гармоника’, венский тип гармоники).

Классический узун-яйлинский щещен, который мы фиксируем в синхронии, сформировался как танец, исполняемый под *алман пшынэ*. Дискретная фразировка, диктуемая спецификой звукоизвлечения (на сжим один звук, на разжим — другой), резкость и обрывистость мелодии влияли на рисунок танца, характер движений, темп и темперамент.

Как венская гармоника ассоциируется с щещеном, хорошо видно на нашем полевом опыте. Во время первых экспедиций мы столкнулись с определенной закрытостью старшего поколения информантов, которые в силу социального (возрастного и религиозного) статуса или просто из-за многолетнего отсутствия практики музицирования часто отказывались брать в руки инструмент или петь. В ходе экспедиции 2015 г. мы впервые использовали свой метод опосредованного добывания информации.

Известный фольклорист Н. В. Петров помог нам терминологически обозначить его как ***метод мнемонического погружения*** (*memory boosting*), в данном случае через использование звукового триггера, запускающего процесс воспоминания. На сеанс записи мы приглашали молодого гармониста, владеющего местным репертуаром, и просили его взять с собой и «венку», и популярную ныне «концертную» хроматическую гармонику. Музыка и вопросы погружали пожилых информантов в воспоминания молодости, и они с удовольствием воспроизводили варианты названий мелодий, сюжеты, истории, этикетные предписания, связанные с музыкально-игрищной культурой. В качестве дополнительного побудителя мы упоминали знаковые для этой местности имена (известных гармонистов, танцоров и т. п.). Наши информанты отмечали, что те шесть-семь стереотипно устоявшихся наигрышей, которые обозначаются как щещен, хорошо исполнялись на венской гармонике. Примечательно, что молодые местные гармонисты и на хроматической гармонике, и на аккордеоне стараются играть щещен так же обрывисто, как на венской, не растягивая меха и не используя полутона [Архив автора: исп. Куртулуш Борук, Кайхан Жу, Гокер Лий].

Таким образом, монотонность и некоторая фольклорная примитивность щещена, более сниженный по сравнению с аристократической кафой (зафаком) семиотический статус структурируют его конвенциальную привлекательность для всех возрастов и социальных прослоек черкесской диаспоры и постепенно выводят его на приоритетные позиции в народно-хореографическом репертуаре. Скажем больше, в условиях разрушения прежних социально-иерархических отношений, которыми отличается исследуемая диаспорная традиция (узун-яйла), щещен выступает неким уравнивающим по законам игрища культурным комплексом, одновременно с этим поддерживающим цивилизационную идентичность анатолийских черкесов. Этим объясняется некоторая противоречивость рефлективов о «непрестижности» щещена и одновременно его популярности.

Эндемичные жанровые образования, такие как *къэжыхь*, *екIуэкI*, *ислъэмей*, в локальных традициях черкесов «метрополии» имевшие достаточно четкие жанровые и терминологические признаки, под влиянием профессиональной сценической культуры оказались вытесненными в пассивную память. Их место в современном игрищном пространстве постепенно занимает восточно-кавказский стилистический аналог (лезгинка). В то время как черкесская диаспора, продолжая ассоциировать название «быстрого» танца с этнонимом «чечен[ский]», сохранила и законсервировала его отличительные «адыгские» признаки.

В течение 150 лет эта консервация поддерживалась в первую очередь через устно-речевую традицию, социальную стратификацию и соответствующую ей регламентацию танцевального этикета, через устойчивые дискурсивные практики. В коллективном сознании щещен, будучи «исконно адыгским танцем», актуализируется как этно- и социально маркирующий комплекс с выраженными когнитивными и аксиологическими функциями, со своей металогичностью. Нарративам и стереотипным присловьям, связанным с щещеном, свойственны характерные для фольклора синкретизм и амбивалентность. В культуре черкесской диаспоры щещен являет собой пример наибольшей устойчивости, вариативности, массовости.

Источники

Архив автора. Материалы экспедиции 2007 г. в КЧР и экспедиций 2009, 2011, 2014 и 2015 гг. в Турции (Кайсери, Бурса, Бандырма, Анкара, Стамбул).

Литература

Белл Д. Дневник пребывания в Черкесии в течение 1837, 1838, 1839 гг. // Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. Нальчик: Эльбрус, 1974. С. 458–530.

Бларамберг И. Ф. Историческое, топографическое, статистическое, этнографическое и военное описание Кавказа // Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. Нальчик: Эльбрус, 1974. С. 353–434.

Д'Асколи Э. Д. Описание Черного моря и Татарии [электронный ресурс] // URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Krym/XVII/1620-1640/Askoli/frametext.htm (дата обращения: 17.10.2015).

Де Монпере Ф. Д. Путешествие по Кавказу, к черкесам и абхазцам, в Колхидию, Грузию, Армению и в Крым // Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. Нальчик: Эльбрус, 1974. С. 435–457.

Кардангушев З. П. Избранные труды (на каб.-черк. яз.). Нальчик: Изд-во В. и М. Котляровых, 2009. 756 с.

Соколова А. Н., Чундышко Н. А. К проблеме происхождения и изучения танца «Щэщэн» // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение . 2009. № 2. С. 250–253.

Sources

Arhiv avtora. Materialy ekspedicii 2007 g. v KChR i ekspedicij 2009, 2011, 2014 i 2015 gg. v Turcii (Kajseri, Bursa, Bandyrma, Ankara, Stambul) [Archive of the author. The materials of the expedition of 2007 in the Karachay-Cherkess Republic and expeditions of 2009, 2011, 2014 and 2015 in Turkey (Kayseri, Bursa, Bandırma, Ankara, Istanbul)] (In Russ.).

References

Bell D. *Dnevnik prebyvanija v Cherkesii v techenie 1837, 1838, 1839 gg.* [Diary of staying in Circassia during 1837, 1838, 1839]. *Adygi, balkarcy i karachaevcy v izvestijah evropejskih avtorov XIII–XIX vv.* [Adyghe, Balkars, Karachays in proceedings of European authors of the 13–19 centuries]. Nal'chik, El'brus Publ., 1974, pp. 458–530 (In Russ.).

Blaramberg I. F. *Istoricheskoe, topograficheskoe, statisticheskoe, etnograficheskoe i voennoe opisanie Kavkaza* [Historical, topographical, statistical, ethnographic and military description of the Caucasus]. *Adygi, balkarcy i karachaevcy v izvestijah evropejskih avtorov XIII–XIX vv.* (Adyghe, Balkars, Karachays in proceedings of European authors of the 13–19 centuries). Nal'chik, El'brus, 1974, pp. 353–434 (In Russ.).

D'Askoli E. D. *Opisanie Chernogo morja i Tatarii* [The Description of the Black sea and Tataria]. Available at: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Krym/XVII/1620-1640/Askoli/frametext.htm (accessed: 17 October 2015) (In Russ.).

Dubois de Monperet F. *Puteshestvie po Kavkazu, k cherkesam i abhazcam, v Kolhidiju, Gruziju, Armeniju i v Krym* [Journey to the Caucasus, the Circassians and Abkhazians in Georgia, Armenia and in the Crimea]. *Adygi, balkarcy i karachaevcy v izvestijah evropejskih avtorov XIII–XIX vv.* (Adyghe, Balkars, Karachays in proceedings of European authors of the 13–19 centuries), Nal'chik, El'brus Publ., 1974, pp. 435–457 (In Russ.).

Kardangushev Z. P. *Izbrannye trudy (na kab.-cherk. jaz.)*. [Selected works (In Kabardian language)]. Nal'chik, V. and M. Kotljarovy Publ. House, 2009, 756 p.

Sokolova A. N., Chundyshko N. A. *K probleme proishozhdenija i izuchenija tanca «Shhjeshhjen»* [To the issue of the origin and study of the dance "Shcheshchen"]. *Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta* (Bulletin of Adyghe State University). *Serija 2: Filologija i iskusstvovedenie,* 2009, no. 2, pp. 250–253 (In Russ.).

УДК 793.3

ТАНЕЦ В ЛОКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ ЧЕРКЕСОВ АНАТОЛИИ: ИДЕНТИФИКАЦИЯ ЖАНРА И СОЦИАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ

Мадина Михайловна Паштова[1]

[1] кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела этнологии и народного искусства Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований им. Т. М. Керашева (Майкоп, Российская Федерация). E-mail: gupsa@mail.ru

Аннотация. На примере фольклорно-хореографического жанра *щещен* исследуются механизмы соотнесения локальных проявлений жанра с народно-терминологическими обозначениями, инструментальными наигрышами, социальными табу и предписаниями отдельного черкесского диаспорного сообщества. Работа носит актуальный характер в свете проблем описания локальных культурных традиций, выявления социально-идентификационных функций танца. Эмпирический материал и аналитические выводы, изложенные в статье, будут полезны в свете теоретических разработок по специфике фольклорных жанров, а также для исследователей, занимающихся социальной историей и культурой диаспорных сообществ.

Ключевые слова: этнохореография, черкесы, адыги, диаспора, Узун-Яйла, танец, *щещен*, аристократия, этикет.