

## “ТАНЕЦ С КИНЖАЛАМИ”: ИСТОРИЯ И СОДЕРЖАНИЕ<sup>1</sup>

**Аннотация.** В статье рассматривается история, смысловое содержание и значение «танца с кинжалами», сохранившегося в наши дни в западно-адыгской культуре в качестве сольного мужского сценического номера. Выделяются «*къамэчIас*» – военные спортивно-игровые упражнения и современный концертный номер с тем же названием. Рассматриваются военно-спортивные, театрално-цирковые и танцевальные характеристики этого действа. Доказывается, что в основе танца лежит демонстрация воинских достоинств: умение свободно и легко обращаться с острыми ножами, метать их в цель, через высокие прыжки преодолевать любые препятствия, держать в поле зрения обозримое пространство, грациозно управлять телом, преодолевать физическую боль.

**Ключевые слова.** Танец с кинжалами, танцевальные трюки, кавказские танцы, сольный мужской танец, *къамэчIас*

### Преамбула

Танцы с холодным оружием есть у многих народов, однако, к сожалению, о них известно очень мало. Обычно они упоминаются одной строчкой в описании древней танцевальной культуры того или иного народа или описываются в исторических источниках как экзотические действия. На просторах интернета можно увидеть восточные танцы девушек с ножами или кинжалами в руках [6], шотландские пляски-прыжки между уложенными на полу крест-накрест саблями [29], фланкирования казачьими шашками под быструю танцевальную музыку [25] и многочисленные видео сольных мужских выступлений с кинжалами у народов Кавказа [23]. Известно, что осетинские танцы с кинжалами называются «*къаматимэ кафт*» – «каматима кафт» (танец с кинжалом), адыгские (черкесские) – «*къамэчIас*» – «камэчас» (дословно – втыкать кинжал), турецкие – «*Biçaklı Köroğlu Oyunu*» – «игры с ножами Кероглу» [24]. При этом смысл использования холодного оружия в руках танцующих весьма различен. Наиболее часто оружие в руках мужчин олицетворяет мужественность, воинскую силу и ловкость, но может иметь сексуальную или сакрально-жертвенную коннотацию. К примеру, профессор Мехмет Окал Озбилгин выделяет три типа турецкого танца «*Biçaklı Köroğlu Oyunu*» [28]. В одном из них имитируется сцена жертвоприношения – один из участников сцены изображает жертву, другой танцует с ножами и в конце концов «приносит жертву», «отрезая» ему голову, руки и ноги. Такой танец исполняется на свадьбах и проводах в армию. По словам исследователя, танец с кинжалами, в котором имитируется жертвоприношение с последующим «воскрешением» партнера, символически реализуют циклическую бесконечность – кеноз (истощение, смерть) и

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке РФФИ, проект 20-012-00065 «Культурные диффузии черкесов Турции и России: искусствоведческий и социокультурный анализ».

плероз (полнота, заряджение, восстановление).

Греческая мифология также донесла до нас информацию о существовании воинских плясок с щитами и оружием [18]. Новорожденный Зевс был спрятан от своего отца на острове Крит. Чтобы заглушить крики младенца, мать Зевса Рея поручила жрецам-куретам постоянно исполнять воинскую пляску, гремя щитами и оружием [8, 12]. Лукиан, многократно подчеркивающий важность пляски в воинских делах, отмечал, что воин, закаленный в искусстве пляски, легко избежит пускаемых в него дротиков [13]. И далее писатель удостоверяет, что греческие «юноши столько же учатся пляске, как и сражению с оружием. Когда они перестают бороться в рукопашную и взаимно колотить друг друга, состязание у них оканчивается пляской» [13, 32]. В 9-й главе своих диалогов Лукиан приводит пространную цитату из текста Платона, который так характеризует пляску Аристоксена, ученика Аристотеля: «Она (пляска) изображает осторожность от ударов и стреловержения уклонением, отступлением, прыжком вверх и понижением; изображает и противное стремление в пламя сражения под удары стрел, копий и мечей. Правильность в движении, выражение прекрасного тела и прекрасной души, непринужденное действие всех членов составляет совершенство сей пляски; а противное есть знак несовершенства ее» [17, 306-307]. Внимательно вчитываясь в платоновский текст, мы убеждаемся, что все описанные им телодвижения есть и в современном кавказском танце с кинжалами: осторожная поступь на внешних фалангах пальцев (то, что на современном хореографическом сленге называют «танец на пальцах»), высокие прыжки, резкие выпады, молниеносные кружения, резкие повороты, приседания, многочисленные метания кинжалов – все это наследие древних культур, дошедшее до наших времен в качестве эстетического действия с зашифрованными смыслами.

Используя культурологический подход, мы попытаемся раскрыть историю и содержание адыгского (черкесского) танца с кинжалами. С одной стороны, цель такой работы – обобщить собранный за много лет полевых исследований материал, с другой – стимулировать специалистов более полно и детально исследовать хореографию и музыку танцев с холодным оружием, распространенных в прошлом и настоящем у разных народов мира.

### **Область исследования**

Вопрос о сольных мужских танцах адыгов никогда не становился предметом специального исследования, хотя отдельные замечания по этому поводу существуют в русскоязычной литературе. В работах М. Бешкока [3], Л.Нагайцевой [14], Ш.Шу [27], и других упоминается сольный танец под названием «*лъэпэчIас*» – тлапечас», описанный весьма путано. То он объявляется сольным, но в отдельных случаях к нему присоединяются девушки; то сравнивается или идентифицируется с кабардинским «исламеем»; то сопоставляется с мужскими танцами других народов Кавказа, использующих прием «на пальцах». В работах З.Кешевой сольный мужской танец также именуется «лезгинкой» и относится к группе танцев-состязаний [10, 14; 11]. Нам уже приходилось отмечать, что апеллатив «лезгинка» из экзонима превратился в общеупотребительный и общедоступный термин, непереводаемый ни на какие другие языки и обычно означающий сольный мужской кавказский танец [30]. Однако «лезгинка» и «танец с кинжалами» – это совершенно разные танцы, каждый из которых нуждается в специальном исследовании.

Понимая, что в одной статье невозможно обсудить многочисленные проблемы изучения танцевальной культуры народов Кавказа, мы остановимся только на истории и содержании «танца с кинжалами», исполняемого на сцене и вне сцены в Адыгее. При

этом нас интересует именно сольный «танец с кинжалами», а не массовая «рубка»<sup>2</sup>, имеющая место в профессиональных сюжетных постановках. Современный «танец с кинжалами» в Адыгее исполняется практически на каждом концерте Государственного ансамбля танца Республики Адыгея «Нальмэс» и в программе Государственного ансамбля песни и танца «Исламей». Артистов-кинжалистов<sup>3</sup> приглашают также выступать на свадьбах, юбилеях и развлекательных мероприятиях для туристов на побережье Черного моря. При этом особо следует остановиться на танцевальном приеме хождения «на пальцах» и роли кинжала в культуре адыгов-воинов.

### **Истоки «танца с кинжалами»**

Мы выделяем два источника «танца с кинжалами» – это сольные мужские танцы, которые могли происходить без вынимания кинжала из ножен, и специальные воинские упражнения-тренировки, которые каждый воин отрабатывал один или под руководством наставника. Любопытно, что путешественники и военные деятели, посещавшие Кавказ, оставили нам немало сведений о том, как танцевали мужчины-адыги в XVI-XIX вв. Нередко это были описания сольных мужских танцев или пары мужчин, танцующих друг против друга. Особое внимание авторы обращали на прием танца на пальцах.

Одним из первых черкесский мужской танец описал Николай Витсен (1641-1717). В книге «Северная и Восточная Татария или сжатый очерк нескольких стран и народов», впервые опубликованной в Амстердаме в 1692 г., он писал: «Черкесы много забавляются танцами и умеют очень красиво танцевать: в тысяча шестьсот восемьдесят седьмом году, когда я был приглашен в Амстердаме к столу его величеством Петром Алексеевичем и удостоился царской чести по случаю большой победы, одержанной войсками его царского величества над турками и татарами около устья Дона, тогда я видел, как танцевали двое из этих людей почти полтора часа, невозможно описать прыжки и быстрые изгибы тела, которые они делали; они изображали танцем исполнение смертной казни, отрубание головы, рук и ног, что на деле должно было само по себе иметь отвратительный вид; однако, красивые прыжки, выгибания и тысяча быстрых движений тела под звуки инструмента придавали танцу и представлению приятность; иногда преступник лежал навзничь, на спине и умел держать свой живот так прямо, что его товарищ на нем стоял и много раз кувыркался, как будто не прикасаясь, опираясь одной рукой умел прыгать через все тело: отрубание рук и ног изображалось танцем так же, как и обезглавливание мечом; танцор, представлявший палача, держал в руке палочку, с помощью которой, прыгая с ритмом, он изображал все, что надо было делать по должности палача (5, 553-554).

На рисунках итальянцев и российских художников мы также встречаем изображения парных мужских танцев. Обращает на себя внимание то, что мужчины танцуют босиком и без оружия. Характерно, что исполнение танца босиком до настоящего времени встречается у черкесов Турции и России. Таким образом отмечается какое-либо важное событие в жизни танцора. К примеру, человек мог пообещать (дать клятву) своему родственнику или другу, тому, кто долго не женится: «Если ты, наконец, женишься, я станцую на твоей свадьбе босиком» - «*Клалэм кьызицэкIэ латицIэу сыкьэшьоцт*». От людей, переживших войну, мы слышали: «Я говорила соседке – если получу письмо с фронта от мужа, станцую босиком». Надо отметить, что выражение «танцевать босиком» часто означает «танцевать на пальцах», т.е. ставить себя в особо сложные условия, проявлять выдержку, терпение, ловкость и сноровку. (Рис.1).

<sup>2</sup> Рубка – на хореографическом сленге это танцевальный показ массового сражения с применением холодного оружия.

<sup>3</sup> Кинжалист – сленговый термин, употребляемый в среде профессиональных танцоров.



Рис. 1. Танцы черкесов. 1818 г.  
Паладжи, Филиппо Пеладжио (1775-1860) Италия / Болонья, Турин

Отдельные высказывания о черкесских танцах находим у путешественников, военных деятелей, шпионов, торговцев и проч. Павел Петрович Свиньин (1787–1839) – писатель, художник, путешественник, издатель журнала «Отечественные записки», весьма эмоционально высказывался об увиденном им черкесском танце, в котором танцор «то вывертывая ноги назад, то становясь на всем скаку на пальцы, то кружась вихрем» [20].

Генерал-лейтенант Иоганн Бларамберг (1800-1878), находившийся на службе в царской России, в черкесских плясках особо отмечал прыжки: «...па состоят из маленьких прыжков, но надо сказать, что положение ног, почти всегда вывернутых вовнутрь, делает их очень трудными. По наблюдению Палласа, один из их танцев весьма напоминает шотландский. Два танцора становятся лицом друг к другу с развернутыми назад руками и выделывают прыжки и различные движения ногами с удивительной ловкостью и легкостью; в это время зрители отбивают ладонями ритм и напевают следующим образом: ‘А-ри-ра-ри-ра’» [4, 170].

Более подробную характеристику мужского танца представил разведчик англичанин Джеймс Белл (1797-1858), три года проживший на Кавказе (1837-1839). Будучи в Джубге 8 мая 1837 г., он вместе с Лонгвортом (военным корреспондентом британской газеты «Times») попал на черкесскую свадьбу и стал свидетелем необычного танца, исполненного, надо полагать, профессиональным джегуако (черкесским традиционным актером-музыкантом). Белл писал: «Пение, становившееся все громче и громче, все более яростное хлопанье в ладоши, в соединении с выкрикиваниями и взвизгиванием, вскоре привели танцора в такое возбуждение, что его быстроте, ловкости и причудливым вывертам позавидовал бы самый знаменитый европейский танцор; многие из фигур его танца были неплохие, но главное — это прыжки, стоя на самых кончиках пальцев ног, и кружение вокруг своей собственной оси с необычайной быстротой. В конце одного из таких пируэтов танцор упал ничком на траву и, издавая странные звуки, подобные звукам чревоуещания, начал жалобно

стонать, как будто бы ему уже недолго оставалось жить» [2, 20].

Знарок адыгской культуры, свидетель многочисленных обрядов и ритуалов, проходивших в начале XIX века за Кубанью, Хан-Гирей также описывал сольские мужские танцы: «Что касается до другого рода пляски, она состоит в том, что один, выступая на середину зрителей, пляшет, выделявая весьма проворно разные трудные движения ногами. Он подходит к одному из присутствующих, прикасается к его одежде рукой, и тогда тот заменяет его, и так далее» [26, 169].

Русскоязычные исследователи, видевшие и описывающие сольские черкесские танцы, обычно называли их «лезгинками» и особе внимание обращали на те танцевальные элементы, которые отсутствовали среди их народа. К примеру, генерал-лейтенанта Русской императорской армии. Николая Федоровича Дубровина (1837-1904) в мужских черкесских плясках впечатляли движения на носках, выверты ног и глубокие наклоны: «Танцующий то становился на острые носки своих чевяк, то совершенно выворачивал ноги, то описывал быстрый круг, изгибаясь на одну сторону и делая рукою жест, похожий на то, как всадник на всем скаку поднимает с земли какую-нибудь вещь» [9, 116].

Высокую значимость мужского танца на пальцах можно увязать с подражанием природе и имитацией движений горных козлов и косуль, легко и грациозно передвигающихся по крутым склонам Кавказских гор. В то же время фольклорные свидетельства связывают танец на пальцах с древнейшими ритуалами, посвященными Богу железа (Тлепш – в адыгской мифологии, Шишва – в абхазской). По мнению абхазского ученого К. Аджинджала «Процесс рудоплавки был значительным событием у абхазов и абазин, сопровождавшимся, празднествами и религиозными церемониями...После удачной плавки, тут же, на горячей земле, вокруг «печи», устраивали танцы, исполнявшиеся рудоварами только на пальцах ног, дабы “не обжечь ступни ног”» [27, 25].

Таким образом, приемы танца на пальцах, разнообразные прыжки, активное кружение на месте в адыгской традиционной культуре составляли норму мужских сольских танцев, которой следовали как профессиональные джегуако-плясуны, так и талантливые исполнители из простого народа.

### **Роль кинжала в культуре черкесов**

Как известно, на Кавказе «мужчины носили кинжал постоянно, начиная с подросткового возраста. Его использовали как боевое и охотничье оружие, и как предмет домашнего обихода для различных хозяйственных нужд – рубки хвороста, нарезки мяса и т.п. Кроме того, кинжал являлся непременной принадлежностью костюма мужчины любой социальной прослойки, имевшей право носить оружие. «Горец ел, пил, работал, развлекался, всегда с кинжалом на поясе и даже ложась спать, клал его под свое изголовье» [1]. Холодное оружие для горца – и особенно кинжал – символизировал и до сих пор символизирует мужское достоинство. Кинжал был не просто оружием, а источником Божественной силы, подобно кресту или полумесяцу у верующих. Не случайно кузнец Тлепш в адыгской мифологии почитается за Бога.

Горец всегда был вооружен, и в танце он также не снимал оружие. Однако вряд ли кто в танцевальном кругу мог вынимать кинжал из ножен. Все упражнения с оружием, скорее всего, проводились в мужских союзах во время военных тренировок. Черкесских мальчиков с детства учили фехтованию, рубке, колке – вначале на бутафорских деревянных макетах, а потом на оригинальном оружии. В то же время любые манипуляции с оружием, даже бутафорским, требовали четкой координации движений, гибкости, ловкости, своеобразной (не бытовой) пластики, отрабатываемой в режиме традиционных ценностных ориентаций. Другими словами, профессиональное владение и манипуляция холодным оружием становились отчасти искусством и в определенной мере отвечали условиям танца. Более того, как правило, такие

упражнения совершались внутри небольших коллективов как с целью передачи навыков и умений, так и с позиций агонистики (сопоставительности), составляющей сущностную характеристику черкесской ментальности [21].

Многочисленными подтверждениями «художественного соперничества» наполнен героический эпос «Нарты». В адыгской Нартиаде присутствует сюжет, в котором рассказывается о танцевальном соревновании между Саусырыко и Шабатнуко. Вначале нарт Саусырыко станцевал на круглом столике – анэ, да так, что ни одна тарелка не слетела с него. Тогда нарт Шабатнуко положил саблю (сашхо) на землю и станцевал на носках на лезвии оружия, став таким образом победителем этого состязания [17, 102]. В осетинской версии Нартиады существует легенда об эпическом герое Арахцау, который танцевал на остриях кинжалов. Перед тем, как начать танец, герой попросил привезти сто повозок камней и вонзить в землю сто кинжалов остриями вверх. Когда выполнили его просьбу, он взобрался на камни и, танцуя, растоптал все сто повозок камней в пепел. После этого он взобрался на кинжалы и стал танцевать на них. Под его натиском лезвия кинжалов согнулись к рукояткам. Тогда герой перебрался на круглый столик, стал танцевать на нем, не потревожив лежащий там хлеб-соль [22, 38]. Декодируя мифологические тексты, Т.К. Салбиев указывает на сакральность жертвенной пищи, которая остается нетронутой на священном столике во время исполнения танца, а камни и направленные вверх кинжалы ученый соотносит с рельефом и островерхими острогами гор, в пространстве которых происходит чествование громовержца Уацилла [19].

Знаток адыгского фольклора Ш. Шу, пересказывая известные ему сюжеты из Нартского эпоса, писал: «...на одном из нартских хасэ – собраний – первый танец предложили нарту Шабатнуко (Бадиноко), который прыгнул на *Ианэ* (ана) – круглый столик с пищей – и протанцевал по его краю, не пошатнув его и не опрокинув чашки на нем. Вслед за ним танцевал нарт Саусоруко (Сосруко), но не по краю стола, а по краю чаши, стоявшей на нем. На другом состязании нарт Саусоруко (Сосруко), воткнув свой меч лезвием в землю, плясал на его рукоятке. Тогда нарт Шабатнуко (Бадиноко), вбив свой меч рукоятью в землю, плясал на острие лезвия» [27, 24].

В обозримом прошлом стали появляться свидетельства о том, что воины могли демонстрировать виртуозное владение холодным оружием в ситуации приема гостей или на праздниках. Так, на архивной кинохронике, рассказывающей о пребывании царя Николая II на Кавказе, можно видеть танцующего мужчину, перепрыгивающего через кинжал как через скакалку. Сейчас трудно идентифицировать танцующую фигуру – был ли это черкес или казак, но явно видно, что танцор одет в черкеску и отличается особой физической подготовкой. Возможно, что в мужских воинских сообществах «танец с кинжалами» существовал эпизодически как форма демонстрации особо выдающихся умений мужчины-воина в назидание молодежи и на потеху окружающих. Однако у нас нет письменных доказательств того, что «танец с кинжалами» существовал в традиционной среде как самостоятельный танцевальный жанр. Черкесы Турции также утверждают, что ни в прошлом (по рассказам старших), ни в настоящем в среде черкесской диаспоры такой танец не встречался. Нам удалось записать только одно свидетельство репатрианта Батурая Шагуча о том, как однажды он видел мужскую пляску вокруг воткнутого в землю кинжала. Кинжалом как будто было обозначено ограниченное пространство, в котором исполнитель двигался на носках.

Таким образом, мужские танцы-состязания, сохранившиеся в черкесской мифологии; история одиночных мужских танцев на пальцах, описанная путешественниками и военными; развлекательные трюки джегуако, активно востребованные в традиционном черкесском сообществе, культура обращения с холодным оружием – вот те составляющие, из которых мог родиться сценический танец с кинжалами.

### Сценический «танец с кинжалами»

В 1930-е годы в СССР особое значение приобретает художественная самодеятельность. Проводятся декады творчества народов и олимпиады национальных искусств, появляется потребность в сценических «разрешенных» танцах и песнях, демонстрирующих «этническое лицо» многонациональной страны. Появляется новая разновидность танца с кинжалами – сценическая, постановочная. Можно предположить, что в первом Адыгейском ансамбле песни и танца (1936) «танец с кинжалами» исполняли выходцы из народа, талантливые танцоры, которым удалось в своей жизни видеть его вживую. Но во второй половине XX века постановкой «танца с кинжалами» занимались уже профессиональные хореографы, используя собственные фантазию, основанную, возможно, на генетической памяти.

К примеру, Амербий Цуович Кулов, руководитель Государственного ансамбля танца «Нальмэс» в 1982-1984 и 1990-2002 годах, работал с тремя исполнителями «танца с кинжалами» – Интихамом Мамиек, Аскером Гучетль и Русланом Бжецевым. По его словам, он руководствовался только двумя принципами – установкой на театральность действия и соответствию анатомическим возможностям артистов. У кого-то лучше получались прыжки, и номер наполнялся ими. У кого-то была хорошая растяжка, и балетмейстер вставлял трюк с поднятием платочка с пола и т.п.

Постепенно «танец с кинжалами» превратился в сложное театральное действие, в котором мужчина демонстрирует воинские, спортивно-состязательные, цирковые и танцевальные умения. Он ходит на носках, показывает различные трюки, держит оружие во рту, закладывает его за воротник и за пояс. Кинжалы кидаются через голову, из-под колена или локтя, по одному или по нескольку. Ими жонглируют, раскручивают, подкидывают, бросают, метают и проч. Танец мог закончиться саморанением: бывали случаи, когда танцор во время выступления или на репетиции мог случайно проткнуть себе ногу или ладонь, поранить рот, поранить музыкантов и т.п. Тем не менее, юноши всё чаще стремились исполнять подобного рода номера, позволяющие им показывать свою силу, ловкость и воинское искусство. С оружием в руках выполняются различные прыжки, вращения, выпады, махи и т.п. На адыгском языке эти упражнения называются “*кьамэтэчIас*”, что в дословном переводе означает “втыкать нос (острие) кинжала”. Сегодня все эти трюки стали украшением сцены или мини-спектаклем на свадьбах, юбилеях и других торжествах. (Рис. 2).



Рис. 2. Батурай Шагуч. Выступление в ауле Большой Кичмай. Краснодарский край, 2007

### **Жанровое определение «танца с кинжалами».**

По нашему мнению «танец с кинжалами» нельзя однозначно назвать ни танцем, ни цирковым представлением, ни спортивным состязанием. Жанровый полиморфизм «танца с кинжалами» выдает его древнейшее происхождение, мифопоэтическую основу и свидетельствует о высокой степени живучести и приспособленности к самым различным формам существования. Разберем каждое жанровое определение отдельно.

Что в этом танце военно-спортивного? Немало, учитывая выше приведенные сюжеты из нартского эпоса. В древних сказаниях танцы приравнены к спортивным состязаниям. Они проходят в несколько этапов, каждый из которых становится сложнее предыдущего. На каждой дистанции остаются самые выносливые, а более слабые отсеиваются. Лучший танцор в качестве награды получает славу и почет. Как и в любом спорте, в «танце с кинжалами» нужно проявлять предельные возможности своего тела. Не любой танцор может проделывать те трюки и движения, которые необходимы для «танца с кинжалами». Он требует особой подготовки, многолетних тренировок, чтобы исполнитель умело владел мышцами, ловко удерживал кинжалы во рту, за поясом, в руках. Есть в «танце с кинжалами» и «военно-устрашающая» характеристика: растопыренные пальцы танцора, боевые выкрики и кличи, используемые во время исполнения трюков, выдают древнейшие военные истоки танца, наследуемые затем охотниками и абреками. (Рис. 3).



Рис. 3. Батурай Шагуч. Выступление в Стамбуле. Турция, 2010

А почему все-таки это не спортивное состязание? Здесь нет, как, например, в бально-спортивных танцах, судей, турниров, квалификаций, нет четко ориентированных показателей. Достижения танцора не имеют измерительной величины, спортивные характеристики сосуществуют с артистическими. Эстетическая составляющая «танца с кинжалами» значительно выше, чем у любого чисто спортивного состязания.

Вторая черта «танца с кинжалами» – его театральнo-цирковая составляющая. Многие трюки и действия танцора рассчитаны не на достижение результата, как в спорте, а на театральнoй эффект, художественный результат. Подобно тому, как циркачи жонглируют гирями или кольцами, метают ножи в живую цель, артист, исполняющий «танец с кинжалами», поражает зрителя необычными действиями, недоступными обывателю. Манипуляция кинжалами вызывает зрительский страх, напряжение, восхищение и удивление. Неудачно брошенные ножи иногда вылетают в зал и попадают в первые ряды. Бывали случаи, когда брошенный вверх нож «приземлился» прямо в центр стола на одном из праздников в ресторане. Когда танцор



отправляет десяток острых ножей в рот, зал замирает. Так же, как и в цирке, артист стремится повторить тот трюк, который у него не получился с первого раза. Так же, как и в цирке, один трюк от другого отделяется «танцевальной паузой». Но танцор не находится на круглой сцене, он, как правило, работает только фронтально и без каких-либо декораций. В последнее время танцоров с кинжалами стали приглашать на свадьбы и корпоративы, и они показывают свое искусство в кругу зрителей (как в цирке) с использованием специального помоста из легкой доски-двадцатки размером 200 см х 75 см. Считается, что такой помост придумал исполнитель «танца с кинжалами» Аскер Гучетль. Его изобретение заключалось в том, что помост складывался пополам и мог размещаться, как чемоданчик, в багажнике легковой машины. (Рис. 4).



Рис. 4. Батурай Шагуч, 2014

### **Структура танца**

Структурно танец с кинжалами разделяется на два основных блока. Первый – это трюки с кинжалами, второй – танцевальные интермедии между трюками. Однако с этим делением сами танцоры не согласны. По их представлению, все пять минут сценического времени являются танцем, внутри которого выполняются определенные манипуляции с ножами. Тем не менее, разделение на танцевальные и трюковые блоки очевидно, как и понятно то, что просто хороший метатель ножей никогда не исполнит «танец с кинжалами», а отличный танцор будет адекватно принят публикой, даже если он не очень умело обращается с кинжалами.

Внутренняя структура трюковой части танца содержит несколько разделов: 1) метание одиночных ножей по диагонали сцены; 2) метание одиночных ножей вдоль

рампы; 3) работа с ножами по четырем углам сцены; 4) трюк «свечка», 5) трюк «веер» 6) метание ножей с локтя, из-под колена, со спины и т.п. Драматургия трюковой части строится по принципу нарастания напряжения и последующего финального собирания ножей. Мы выделяем две кульминации. Первая связана с трюком «свечка», в которой может быть использована шапка. Вторая кульминация – это трюк с максимальным числом кинжалов, бросааемых изо рта. Черкесские кинжалисты сами уносят свои ножи со сцены, в отличие, например, от осетинских танцоров, оставляющих их воткнутыми в пол. По окончании номера помощник забирает кинжалы со сцены.

Танцевальные эпизоды подразделяются на три части. Первая – это выход артиста на сцену. Вторая – танцевальные проходы между трюками. Третья – заключительный танцевальный финал.

### **Хореография «танца с кинжалами»**

И все-таки «танец с кинжалами» остается танцем – и не только потому, что понятие «танец» стабильно в этом выражении. Устоявшаяся формула «танец с кинжалами» правомерна по нескольким причинам. Чаще всего «танец с кинжалами» исполняется в концертной танцевальной программе между групповыми и массовыми танцами. Кроме того, все трюки исполняются в танцевальной пластике с использованием практически всего набора академических позиций адыгского народного танца. Наиболее часто артисты выполняют пятую позицию рук. Правая рука сгибается в локте и прижимается к плечевому суставу, кисть собрана в кулак и спущена вниз. На танцевальном сленге это движение называется «поза газырь». Локоть приподнят на уровне глаз. Левая рука вытянута в сторону в третью позицию, голова повернута на правую руку по направлению движения направо. Ноги выполняют боковой ход. Нередко используется первая позиция: корпус подтянут, плечи придавлены вниз, грудь выведена вперед, подбородок приподнят. Обе руки опущены вниз, локти свободные, кисти собраны в кулак, сведены чуть назад от корпуса. Ноги вытянуты, полупальцы высокие.

В «танце с кинжалами» многократно используются различные прыжки, выпады, кружения. Зачастую кинжалист не «выходит» на сцену, а «вылетает» из-за кулис в высоком прыжке. В начале танца идут ординарные броски кинжалов в пол, иногда усложненные тем, что танцор бросает «раскручиваемые» на ладони или высоко подкинутые кинжалы. При этом артист стоит на высоких пальцах ног, лишь периодически опускаясь на полную ступню. Затем кинжалист исполняет трюк под названием «свечка». Все кинжалы вставляются в рот в определенной последовательности. Вначале два кинжала горизонтально кладутся друг на друга, вставляются в рот и удерживаются зубами. Следующие два кинжала становятся вертикально рукояткой вверх, на них надевается шапка. Головной убор для многих танцоров воспринимается как предмет, удерживающий кинжалы от распада. Некоторые артисты вместо шапки связывали два вертикально стоящих кинжала леской. Наиболее сложный трюк называется «веер». Веер бывает маленький, состоящий из шести кинжалов, и большой, в который входят 10 – 12 кинжалов.

В середине представления кинжалист проделывает трюк с небольшим числом кинжалов – от трех до шести. Он ставит их под прямым углом между губой и десной и резким движением головы отправляет ножи в «круговой полет» впереди себя. Некоторые кинжалисты отрабатывают такой трюк, перекидывая ножи за спину. Движение кинжалов вперед осуществляется с помощью мышц шеи, нижней челюсти и упругости ног. Танцор перед броском напрягает мышцы ног как перед «выпадом» (выпад – особый мужской танцевальный прием, при котором идет приседание с резким выставлением одной ноги, согнутой в колене, вперед). В момент установки кинжалов во рту голова немного запрокидывается назад.

В броске ножей за спину участвуют мышцы спины и голова. Движения

оттачиваются многочисленными репетициями, позволяющими наработать массивные мозоли на руках и во рту. Ножи, установленные на ладони и раскручиваемые штопором, могли бы проколоть ладонь, но именно благодаря мозолям это не происходит. Во рту от многочисленных повторений нарабатывается нарост, также предупреждающий от порезов и инфекций. Однако при этом значительно страдают зубы, разрушаясь от соприкосновения с металлом.

Кульминацией танца, как правило, становится выполнение трюка с максимальным числом кинжалов (10 – 12). Вначале танцор собирает все кинжалы в одной руке и укладывает их веером, острыми концами вниз. Затем он без всяких других приспособлений отправляет всю кинжальную конструкцию в угол рта, устанавливая ее между губой и десной. Через несколько секунд кинжалист резким движением головы отправляет металлический веер в сальто. Кинжалы втыкаются в пол, образуя своеобразный полукруг. Если хотя бы один кинжал не воткнется острием в пол, кинжалист старается повторить трюк.

В заключение танца артисты вновь возвращаются к метанию одиночных ножей, только теперь они кидают их «вычурно»: «с локтя», «из-под ноги», из-за спины, через голову и т.п. Собрав с пола все ножи и сложив их веером, танцор покидает сцену. (Рис. 5).



Рис. 5. Заслуженный артист Кубани Руслан Сиюхов, фото Вадима Нечаева, 2014 г., Краснодарский край, пос. Тенгинка, база отдыха «Орлиная Скала»

### **Музыка**

Для большинства «танцев с кинжалами» теоретически может быть использована любая быстрая мелодия из корпуса зыгатлятов, тлапечасов или лезгинок. Однако

практика показывает, что адыгские кинжалисты предпочитают устойчивый «набор мелодий», транслируемый из поколения в поколение. По легенде фонограмма из трех мелодий была создана еще в 1980-е годы, и с тех пор она перезаписывалась следующими поколениями музыкантов с использованием более современных технических средств, улучшающих качество звука. Фонограмма открывается барабанной дробью, создающей воинственное приподнятое настроение. Затем звучит мелодия «Джеракайского зафак», приписываемая легендарному адыгскому гармонисту Магомеду Хагауджу (1864-1918) [25, 174]. Далее следует одна из известных мелодий под названием «Кабардинка» (под нее обычно танцуют лезгинку), и завершает фонограмму осетинская мелодия в обработке Кима Глецерука. Весь танец звучит чуть больше пяти минут, причем большее время занимает лезгинка (три минуты), а начальный «Джеракайский зафак» и заключительная тема исполняются по минуте каждая. «Джеракайский зафак» звучит в очень скором темпе с включением характерной «призывно-фанфарной» фразы, маркирующей именно «танец с кинжалами».

(Музыкальный пример 1).

#### Джеракайский зафак

Основные трюки выполняются под мелодию лезгинки, называемую в народе «Кабардинкой». Она также, как и «Джеракайский зафак», сложена из двух колен, повторяемых девять раз.

(Музыкальный пример 2).

Кабардинка



После пятого раза наступает длительная пауза (первая трюковая кульминация). После девятого повтора также наступает пауза, после чего исполняется танцевальная кода. Она проходит под осетинскую мелодию, отличающуюся аккордовой фактурой и простой мелодико-гармонической формулой, при которой однажды воспроизведенный мотив повторяется затем на другой высоте – на терцию ниже. На слух создается мажоро-минорная «переливающаяся» конструкция.

(Музыкальный пример 3).

Осетинская



Большинство кинжалистов любят выступать под живую музыку, так как музыканты четко следят за исполнителем, их музыкальные акценты согласованы с моментами втыкания ножей в пол, бросками и танцевальными проходами. Музыка во многом подчиняется хореографическому рисунку и исполняемым трюкам.

**Смысловые коды «танца с кинжалами»**

Использование головного убора в «танце с кинжалами» является своеобразным сакральным актом, имеющим самые различные толкования. По одной из легендарных версий слово «черкес» переводится с тюркского языка как «головорез». Возможно (такая версия существует), слово «черкес» возникло на основе обычая привозить голову убитого воина его родным. Это происходило в том случае, если не было возможности доставить на родину тело убитого полностью. Товарищи покойного укладывали голову в его шапку, а саму шапку подвешивали к седлу.

Шапка для горца выполняла множество функций. В определенной мере она была замещением головы. Для адыга она воспринималась не просто элементом костюма, выполняющим определенную функцию, а являлась олицетворением мужского

достоинства. Многие исследователи указывают, что мужчины практически никогда не снимали шапку, разве что только перед сном. Обычай предписывал находиться в шапке в помещении, в гостях и дома во время трапезы, и в зной, и в стужу.

Покушение на шапку у народов Кавказа могло вызвать кровную месть. Если хотели пристыдить за грубость, то предлагали снять шапку [7]. Потерять шапку означало потерять голову. У адыгов по сей день используются поговорки: «*Палорэ шъхарэ тлури зы*» - «Шапка и голова – одно и то же»; «*Палор пцахыгъэри, пихъха паупкыгъэри тлури зы*» - «Шапку снять – что голову отрубить». Иногда шапка олицетворяла ум человека или даже другого человека по типу «второго я». К примеру, адыгам известна поговорка «*Узэупчыжьын уимылэмэ, уинало еупчыжь*» – «Если тебе не с кем посоветоваться, посоветуйся со своей шапкой»<sup>4</sup>.

На рисунке, озаглавленном «Хеджерет», что, скорее всего, означает «абрек», т.е. человек, занимающийся набегами, изображен всадник с обнаженной головой. Он вытянул руку с кинжалом, на который повешена шапка. Это может означать определенное устрашение, направленное в сторону погони: «Нас много – я и моя шапка», но может быть и определенной провокацией, призывом догнать, отнять шапку и т.п. (Рис. 6).



Рис. 6. Хеджерет. Из книги Попко И.Д. Черноморские казаки в их гражданском и военном быту. Очерки края, общества, вооруженной силы и службы. В семнадцати рассказах, с эпилогом, картою и четырьмя рисунками с натуры. – Санкт-Петербург, 1858. С. 276.

<sup>4</sup> Информация получена от Н. Емыковой.

В некоторых легендах шапка горца символизирует священную чашу, из которой мужчины по очереди отпевают обрядовый напиток бахсыму. Символическое перевоплощение шапки в чашу случается и в наши дни. Когда в адыгских или других горских селениях проводится какая-либо жеребьевка по важным общественным делам, то жребий тянут именно из шапки. Подобный случай нам рассказал Мурдин Тешев из поселка Шхафит Лазаревского района Краснодарского края. Мужчины использовали шапку старейшины в качестве вместилища / емкости, откуда вытаскивали бумажки при выборе заданий для выполнения коллективных работ по газификации аула. «...на шапку переносятся главные свойства головы, атрибутом которой она является, а именно – мыслительная деятельность, которая обеспечивает провидческие способности, выявляющие предзнаменования» [19, 37.]

Т.К Салбиев указывает и на брачную символику шапки. В Осетии существовал обычай, когда в девушку бросали шапку, чтобы определить ее готовность к замужеству. Если она устояла на ногах, это означало, что к ней можно засылать сватов [19, 36]. У балкарцев и карачаевцев было поверье, что «мужская шапка обладала магической силой, способной покорить девушку» [12, 93].

Очевидно, шапка в «танце с кинжалами» сублимирует мужское начало, указывает на определенный идеал мужчины, умного, обладающего хорошей координацией, не теряющего головы в самых экстремальных случаях, имеющего идеальную физическую форму и управляющего сложным набором опасных колющих и режущих предметов. Когда в первых постановках «танца с кинжалами» танцор после трюка «свечка» выкидывал шапку за кулисы, он получал серьезные замечания со стороны старших о том, что подобные манипуляции с шапкой недостойны адыга. Потому молодые танцоры после трюка с шапкой стараются не бросать ее за сцену, а отдать в руки помощнику, который почтительно уносит знаковый атрибут за кулисы.

Таким образом, «танец с кинжалами» остался в современной культуре народов Кавказа как рудимент древних воинских упражнений, как знак исторического прошлого и как демонстрация образа идеального, с точки зрения горской ментальности, мужчины. Многослойность художественного текста «танца с кинжалами», масса явных и скрытых информационных кодов, заключенных в нем, особое мастерство, требуемое для его исполнения, эстетическая скульптурная красота движений делают этот танец значимым для всех народов Кавказа. Вместе с тем танец является способом кодирования знаков и символов, позволяющих сохранить связь с прошлым и укрепить этническую идентификацию. В эпоху, когда утверждались новые (советские) идеалы и ценности, а все старое (традиционное) объявлялось отжившим, архаичным, достойным забвения, черкесы через «танец с кинжалами» смогли удержать в практике такие элементы традиционной культуры, которые невозможно было сохранить никаким другим способом. При этом они так зашифровали многие ценности и знания, что на поверхности остались сценический блеск и театральность как этническая маска, рассчитанная на развлечение и удивление. А внутри таились глубинные этнические характеристики: агональность, доблесть, достоинство, соблюдение традиций, знание их назначения и смыслов.

В «танце с кинжалами» обнаруживаются все три вида танцевальной пластики, выделенные Н.В. Осинцевой: «Программная, связанная с мимезисом и подражательной функцией искусства; скелетно-мускульная, направленная на реализацию того, что заложено в физиологии человека, но не востребовано в бытовой жизни; и трансцендентная, требующая измененного состояния сознания, когда тело становится как бы медиумом и, воспринимая текущую к нему информацию, воплощает ее в телесном виде» [16, 18]. Подражательные движения (танец на пальцах); акробатика и спортивная результативность, ориентированные на воинскую подготовку; возвышенно-

эмоциональная стихия, демонстрируемая в «танце с кинжалами» – все это предстает как форма актуальной коммуникации, важной функцией которой выступает этническая и макроэтническая (кавказская) маркировка.

Конечно, описанный нами западно-адыгский вариант «танца с кинжалами» будет отличаться от других вариантов, известных на Кавказе (восточно-адыгского, абхазского, осетинского, чеченского, дагестанского и др.). Эти отличия наблюдаются на уровне танцевальной пластики (положения рук, вида шагов), порядка исполнения трюков, их видов и, безусловно, исполняемой музыки. Тем не менее, существенные характеристики «танца с кинжалами», включающие его глубинное содержание и значение, для большинства народов Кавказа остаются общими.

### Литература:

1. Аутлев Дж. Кавказский кинжал "кама" – легендарное холодное оружие // Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.bivouac.ru/2015/07/holodnoe-orugie-kavkaza-kingal-kama.html>
2. Белл Дж. Дневник пребывания в Черкесии в течение 1837-1839 годов. Пер. с англ. К. А. Мальбахова. Т. 1-2. – Нальчик: «Эль-Фа», 2007. – 322с.
3. Бешкок М.М. Адыгский фольклорный танец. – Майкоп: Адыг, отделение Краснодарск. кн. изд-во, 1990. – 126 с.
4. Бларамберг И. Историческое, топографическое, статистическое, этнографическое и военное описание Кавказа / Перевод с фр., предисловие и комментарии И.М. Назаровой. – Нальчик, 1999, изд-во «Эль-фа». – 403 с.
5. Витсен Н. Северная и Восточная Татария или сжатый очерк нескольких стран и народов // Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII-XIX вв. – Нальчик: Эльбрус, 1974. – 635 с.
6. Восточный танец с кинжалами // Электронный ресурс. Режим доступа: [https://yandex.ru/video/preview/?text=%D0%B2%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D1%8B%D0%B9%20%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86%20%D1%81%20%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B6%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%B8&path=wizard&parent-reqid=1617547117607300-14234882719561365758-balancer-knoss-search-yp-sas-33-BAL&wiz\\_type=v4thumbs&filmId=634865919285331299](https://yandex.ru/video/preview/?text=%D0%B2%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D1%8B%D0%B9%20%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86%20%D1%81%20%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B6%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%B8&path=wizard&parent-reqid=1617547117607300-14234882719561365758-balancer-knoss-search-yp-sas-33-BAL&wiz_type=v4thumbs&filmId=634865919285331299)
7. Гацолаева З.Ю. Если ты мужчина и носишь шапку...// Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Материалы 8-й международной научной конференции / Под ред. Калашниковой Н.М. – СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2005. – С. 229-233.
8. Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. – СПб.: изд-во «АЛТЕЙЯ», 1995. – 328 с.
9. Дубровин Н. Черкесы (адыге). Материалы для истории черкесского народа. Вып. 1. – Нальчик: Эльбрус, 1992. – 416 с.
10. Кешева З.М. Танцевальная и песенно-музыкальная культура кабардинцев во второй половине XX века. Автореф... кандидата исторических наук. – Нальчик, 2004. – 24 с.
11. Кешева З.М., Варивода Н.В. Черкесские (адыгские) танцы-состязания: этнографический обзор // Современные проблемы науки и образования. – Пенза: изд. «Издательский Дом "Академия Естествознания"», 2015. № 2. – С. 6-43.
12. Кудаев М.Ч. Древние танцы балкарцев и карачаевцев. – Нальчик: Эльбрус, 1997. – 144 с.
13. Лукиан. О пляске // Лукиан. Сочинения. Т. 2 – СПб.: Алитейя, 2001. – С. 30-49.



14. Нагайцева Л.Г. Адыгские народные танцы. – Нальчик: Эльбрус, 1986. – 141 с.
15. Нартхэр. Адыгэ эпос. – Нарты. Адыгский эпос / Систематизация, составление, вступительная статья и комментарии А.М. Гадагатля. Т. III. – Майкоп: Адыгейский научно-исследовательский институт, 1970. – 415 с.
16. Осинцева Н.В. Танец в аспекте антропологической онтологии. Автореф... кандидата философских наук. – Тюмень, 2006. – 24 с.
17. Платон. Платоновы разговоры о законах. Перевод с греч.В. Оболенского. – М.: Тип. С. Селивановского, 1827. – 555 с.
18. Ромм В.В. Секреты танцев Древней Греции. – Новосибирск: Трина, 1999. – 156 с.
19. Салбиев Т.К. Священный брак. Мифология и традиционная хореография осетин. Изд. 2. – Владикавказ, 2017. – 128 с.
20. Свиньин П.П. Картины России и быт разноплеменных ее народов: Из путешествий П.П. Свиньины. Часть 1. – СПб., 1839. – 386 с.
21. Соколова А.Н. Адыгская агонистика // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». Вып. 3 (63) – Майкоп, 2010. – С.230-236.
22. Соколова А.Н. Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. – Майкоп: изд-во «Качество», 2004. – 272 с.
23. Сценический осетинский танец с кинжалами. Исп. З. Коджаев // Электронный ресурс. Режим доступа: <https://yandex.ru/video/preview/?filmId=12158062145031032478&text=%D1%88%D0%BE%D1%82%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9+%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86+%D0%B2+%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B6%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%B8&url=http%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3D1bxpZfGBGDM>
24. Танец с ножами Кероглу // Электронный ресурс. Режим доступа: <https://yandex.ru/video/preview/?filmId=12700064416378119065&text=К%С3%B6ro%С4%9Flu+oyunu>
25. Фланкирование шашкой // Электронный ресурс. Режим доступа: <https://yandex.ru/video/preview/?filmId=5292446120973868900&text=%D1%84%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5+%D1%88%D0%B0%D1%88%D0%BA%D0%BE%D0%B9>
26. Хан-Гирей С. Черкесские предания. Избранные произведения. – Нальчик: Эльбрус, 1989. – 288 с.
27. Шу Ш.С. Народные танцы адыгов. – Нальчик: Эльбрус, 1992. – 144 с.
28. Ozbilgin, Mehmet Ocal. Koroglu knife dances // Dance, narratives, heritage: dance as narrative and tangible cultural heritage. 28<sup>TH</sup> symposium ICTM study group on ethnomusicology. – Korčula Croatia, 2014. – P. 145-149.
29. Scottish sword dance // Электронный ресурс. Режим доступа: [https://yandex.ru/video/preview/?text=%D1%88%D0%BE%D1%82%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%20%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86%20%D0%B2%20%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B6%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%B8&path=wizard&parent-reqid=1617545576363604-1880576428573001201-balancer-knoss-search-yp-vla-20-BAL&wiz\\_type=vital&filmId=16221272341989907523](https://yandex.ru/video/preview/?text=%D1%88%D0%BE%D1%82%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9%20%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86%20%D0%B2%20%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B6%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%B8&path=wizard&parent-reqid=1617545576363604-1880576428573001201-balancer-knoss-search-yp-vla-20-BAL&wiz_type=vital&filmId=16221272341989907523)
30. Sokolova A. The Circumpontic Lezginka Dance as a cultural phenomenon // Turkic soundscapes: from shamanic voices to hip-hop. Edited by Razia Sultanova and Megan Rancier. – London: Routledge (SOAS Studies in Music), 2017. – P. 153-162.

### **“Dance with daggers”: history and content**

**Abstract.** The article examines the history, semantic content and meaning of the "dance with daggers", which has been preserved today in the Western Adyghe culture as a solo male stage number. There are "kamechIas" – military sports and game exercises and a modern concert number with the same name. The military-sports, theatrical-circus and dance characteristics of this action are considered. It is proved that the dance is based on the demonstration of military virtues: the ability to freely and easily handle sharp knives, throw them at the target, overcome any obstacles through high jumps, keep the visible space in sight, gracefully control the body, overcome physical pain.

**Keywords:** dance with daggers, dance tricks, Caucasian dances, solo male dance, kamechIas.

***Сведения об авторе:** Соколова Алла Николаевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории, истории музыки и методики музыкального воспитания Института искусств Адыгейского государственного университета.  
e-mail: [professor\\_sokolova@mail.ru](mailto:professor_sokolova@mail.ru)*

***Information about author:** Sokolova Alla Nikolaevna, doctor of arts, professor of the Department of theory, history of music and methods of musical education of the Institute of Arts of the Adyghe State University.  
e-mail: [professor\\_sokolova@mail.ru](mailto:professor_sokolova@mail.ru)*