

Соколова А.Н.

## Трансформация жанровой модели традиционной танцевальной музыки западных адыгов (черкесов)

**Аннотация:** Объектом исследования является танцевальная культура западных адыгов (черкесов), проживающих на территории современной Адыгеи. Предметом исследования становятся танцевальные жанры в совокупности музыкально-инструментальной, сюжетно-образной и пластической составляющих. Автор подробно рассматривает такие аспекты темы как причины деформации старой системы танцевальных жанров, причины, условия и каналы проникновения в танцевальную культуру "забытых" или иноэтнических жанров, порождение новых смыслов в реконструированных жанрах. Особое внимание уделяется проблеме художественных ценностей в вопросе репродукции и порождения новых художественных продуктов. В работе использованы методы сравнительно-типологического и системного анализа, а также эмпирические методы включенного наблюдения и неформального интервью с носителями культуры. Научная новизна исследования состоит как в самой постановке вопроса, связанной с попыткой выведения жанро-стилевой модели танцевальной музыки западных адыгов, так и в анализе причин и условий социокультурных изменений, обусловивших сложение новой системы. Основными выводами проведенного исследования является констатация обновления жанровой модели танцевальной музыки западных адыгов за счет освоения забытого, заимствования и переработки иноэтнического художественного наследия. При этом в культуре «приживается» то, что воспринимается как преемственность и наследование, что в значительной степени понятно современному обществу, соответствует его духовным потенциям и выражает его коллективное бессознательное.

**Ключевые слова:** Западные адыги, танцевальная культура, джэгу, зафак, жанровая модель, танцевальный круг, трансформация системы, диаспора, народы Кавказа, художественные ценности, русское духовенство, Сергей Радонежский, духовный идеал, колорит, мотив действия.

**Review:** The object of the research is the dance culture of Western Circassians living on the territory of modern Aдыгея. The subject of the research is dance genres as combinations of musical-instrumental, plot-shaped and plastic components. The author examines such aspects of the topic as the cause of the deformation of the old system of dance genres, reasons, conditions and channels through which "forgotten" or other ethnic genres come into the dance culture generating new meanings in the reconstructed genres. Particular attention is paid to the problem of artistic values in the process of reproduction and generation of new artistic products. The author has used the methods of comparative-typological and systems analysis and empirical methods of participant observation and informal interviews with cultural figures. The scientific novelty of the research is caused by the fact that the author brings forth the problem associated with the attempt to define the genre-style dance music model of Western Circassians and analyzes causes and conditions of social and cultural changes that caused the formation of the new system of dance music. The main conclusion of the research is the statement of the fact that the genre model of dance music of Western Circassians was renewed by developing the forgotten, borrowing and processing other ethnic artistic heritage. Noteworthy that people usually accept something new if it is perceived as succession or inheritance, i.e. what is understandable for the modern society, promotes spiritual potentials of the society and expresses social collective unconscious.

**Keywords:** System transformation, dance circle, genre model, zafak, dghegu, dance culture, Western Circassians, diaspora, peoples of the Caucasus, artistic values.

Как известно, танец был и остается важнейшим культурным маркером многих народов Кавказа, что в определенной мере было обусловлено идеологическим контролем за содержанием

искусства. Танец зачастую оперирует такими глубокими смыслами, что их декодирование может быть лишено прямой связи с современностью и, напротив, четко и однозначно связывать современников с далекими предками,

## Культурное наследие, традиции и инновации

разделять с ними художественные смыслы и эстетические ценности. Песням (в том числе и народным песням) можно было «навязывать» определенные сюжеты, темы и образы. Управлять подобным образом традиционным танцем невозможно, ибо его смыслы, как правило, глубоко устойчивы, весьма обобщены, философичны, этничны, социальны и экологичны. Последнее означает глубинную привязанность народного танца к ландшафтному, гео-климатическому пространству обитания этноса, его деятельности и духовной составляющей, сформированной в этих условиях.

Основной задачей настоящего материала является попытка построения жанро-стилевой модели танцевальной культуры западных адыгов, отражающей статус кво начала XXI в. Основанием для постановки такой задачи служат несколько причин. Во-первых, изменение в танцах, исполняемых на традиционных мероприятиях в среде западных адыгов фиксируют эксперты (народные музыканты, распорядители свадебных торжеств (хатяко)). Во-вторых, фольклористы и этномузыкологи зафиксировали до десяти новых танцев, вошедших в традиционный обиход западных адыгов. Следовательно, привычная жанро-стилевая модель танцевальной традиции, характерная для XX в., деформируется и трансформируется. В-третьих, чтобы построить ту или иную модель, надо объяснить условия ее формирования и сравнить с предшествующим вариантом для выявления универсальных и специфических характеристик.

Итак, с полным основанием можно говорить о том, что во второй половине XX в. в западно-адыгской традиции сложилась устойчивая система танцевальной музыки и танцевальной культуры в целом. Так она представлена в трудах ученых того времени [1, 2, 3]. В этой системе доминировал парный танец зафак, наряду с ним в качестве локальных танцев назывались круговой удж, зыгатлят и тлапечас. Ряд парных танцев, имеющих игровую или соревновательную основу, относились к разновидностям зафака [2, 3].

Ф. Хараева создала сводную жанровую модель адыгских танцев, куда включила танцы разных адыгских субгрупп, как ныне бытующие, так и вышедшие из употребления. В этой модели значатся более 40 танцев, сгруппированных в 3 жанровые группы [4].

В жанровой системе западно-адыгских танцев, безусловно, ведущим выступал и выступает парный зафак. Он заполнял примерно

80-90 % любого торжества. Кроме того, под зафак у гармонистов было неисчисляемое значение мелодий. Точнее сказать, под зафак музыканты могли приспособить очень многие песенные мелодии, которые импровизировались на ходу. Тем не менее, в определенный период, например в последние 20 лет XX в. в приоритете были 10-15 мелодий, исполняемые значительно чаще других. Это происходило прежде всего по желанию танцоров, которые, как известно, выходя на танец, могли заказать для себя конкретную мелодию. Наиболее популярными являлись *Хьакулац* – Хакуляц (возможно, женское имя или кличка), *Абрэдж Нухь* – Абрэдж Нух (мужское имя), *Сикласэм сыкыщинагъ* – Любимый меня оставил, *Шапсыгъэ зэфаклу* – Шапсугский зафак, *КъэкIозэпыт* – Приходи вновь, *Олэгъ-эй иорэд* – Песня Улагая, *Ощ нахьи сынахъы дах* – Я красивее тебя и др. При этом в народе сложилась собственная классификация зафаков, часть из которых называются «*ижъырэ орэдхэр*» – «старыми песнями», другая – «*псынкIэ*» – «быстрыми» или молодежными. Старые исполнялись торжественно, в умеренном темпе, в молодежных значительно ускорился темп, появлялись новые танцевальные элементы (например, припадание на одну ногу в танце Хакуляц).

Танцевальная модель западно-адыгской музыкальной культуры советского периода была вполне адекватной существовавшей социокультурной парадигме. Во-первых, общеизвестен так называемый железный занавес, и адыги России практически ничего не знали о жизни зарубежных адыгов, в том числе, об их музыкальной культуре. Во-вторых, реалистическая эстетика, доминирующая в идеологическом государстве, сформировала представление о танцевальной культуре западных адыгов как о системе взаимоотношений полов, где зафак интерпретировался как «танец знакомства», зыгатлят – как демонстрация лучших качеств мужчины и девушки, а удж – как самый «интимный» танец, допускающий прикосновения и связанный с определенно открытым выражением чувств [3, с. 31]. В какой-то мере вся танцевальная макроформа традиционного праздника считалась обусловленной этнокультурной и социокультурной спецификой этноса и являлась «правдивым воспроизведением типичных характеров в типичных обстоятельствах». Типизация как главный принцип художественного обобщения проявлялась на профессиональной и лю-

бительской сценах, постепенно она стала доминировать и в традиционной культуре как знак устойчивости танцевальной системы.

Танцевальная модель современного западно-адыгского торжества значительно изменилась. Факт изменения содержания традиционной танцевальной культуры признают прежде всего пщынао (адыгские гармонисты), лидеры традиционного ансамбля, участвующие в обрядово-ритуальных действиях. На это указывают музыканты старшего поколения, пик творчества которых пришелся на последние два десятилетия прошлого века. Мухамет Табухов, сыгравший более 1000 свадеб, считает, что современная свадьба изменилась на 60-70 %. Это касается ритуала в целом и одновременно всех его элементов. Свадьбу стали проводить в кафе или ресторанах в течении одного дня. Из-за изменения ритуального пространства исчезли обряды ввода невесты в женские комнаты традиционного дома, знакомства с женщинами из рода жениха, деформировался обряд вывода невесты к гостям и многие др. Следовательно, произошла редукция музыкальной части обрядов, некоторые мелодии исчезли вовсе. В условиях кафе начал звучать синтезатор. Зафак перестал заполнять пространство торжества на 80-90 %. Его потеснили новые танцы, часть из которых пришла с подмостков профессиональной сцены, другая появилась в результате культурного взаимодействия с адыгской диаспорой Турции и Сирии, третья возникла на волне социокультурной поддержки со стороны адыгов отдельных народов Кавказа, переживших локальные войны, вооруженные конфликты, четвертая стала результатом внутренних потенций, связанных с возрождением национального самосознания.

Попробуем дать краткое описание обозначенных процессов, тем более, что все они происходили на наших глазах или с нашим участием. Часть этих процессов укладывается в представление о жанро-стилевой эволюции танцевальной культуры, другая часть характеризуется трансформационными сдвигами, связанными с социокультурными процессами и вызовами.

К примеру, в первой половине 90-х гг. XX в. прославленный Государственный ансамбль танца Республики Адыгея «Нальмэс» был на гастролях в Турции. На многочисленных неформальных встречах с соотечественниками в глаза бросалась очевидная разница между танцевальными системами адыгов Турции и

метрополии. Чаще всего российские адыги танцевали зафак, турецкие – щещен (название танца). Разница была заметна не только в отношении жанровых доминант, но и в использовании различных «наборов» музыкальных инструментов и популярных мелодий. Самая первая реакция российских адыгов заключалась в представлении о музыке и танцах турецких адыгов как о примерах сильного турецкого влияния. Тем не менее, танцевальная культура турецких адыгов воспринималась как самобытная, «окрашенная» иноэтническим налетом, но все же близкая и родная. На этом основании руководитель ансамбля «Нальмэс» Амербий Кулов по возвращении в Адыгею поставил большой танцевальный номер под названием «Ожерелье кавказских танцев», куда включил все поразившие его внимание мелодии и танцевальные па. Там были «фрагменты» чеченских, абхазских, осетинских и др. танцев, которые, как казалось постановщику, вычленились из общекавказского субстрата. Сценический успех номера превзошел все ожидания, но еще более поразительным было то, что «Ожерелье» со сцены ушло в адыгский традиционный танцевальный круг, стало исполняться на молодежных игрищах и даже свадьбах. Балетмейстеры старшего поколения громко заявляли, что «Кулов испортил адыгский танец», что он «навязывает молодежи чужеродные ценности», однако «Ожерелье» уже было отчуждено от своего создателя и существовало по собственным законам. Традиционные музыканты с молниеносной скоростью осваивали музыку «Ожерелья», так как заказы на этот танец сыпались беспрестанно. Его танцевали школьники и посетители ресторанов, на стихийных танцевальных вечерах в общепитиях и семейных торжествах. Первыми, конечно, затацевали молодые, но уже через пару лет «Ожерелье» стало повсеместным общенациональным танцем.

Таким же неоднозначным среди российских адыгов было отношение к танцу турецких адыгов под названием «Щэцэн» – от представления о нем как о заимствованном «чеченском танце» до признания его в качестве древнейшего адыгского танца, забытого на родине [5, 6, 7].

Когда связи с турецкими адыгами стали постоянными и более тесными, когда в Турцию снарядились ученые-этнографы, историки, филологи, фольклористы и др., стало понятно, что диаспора сохранила то, что давно забыто

## Культурное наследие, традиции и инновации

или утеряно на исторической родине. Это касалось и танцев. Фольклористы записали ряд шуточных танцев, неизвестных в метрополии, и попытались их реконструировать силами студентов и молодежи. Отдельные танцы в любительских и профессиональных хореографических коллективах разучивались по их описаниям в научных статьях. Этот канал связи имеет устойчивую форму, так как записанный на видео или подробно описанный танец на бумаге становится достоверным документом, к которому возможно неоднократное обращение. Именно таким образом в Адыгее показали реконструированный танец «Шырыщ» (танец на троих), который постепенно набирает популярность в молодежной среде [8].

Еще один мощный канал проникновения новых танцев в адыгскую танцевальную систему связан с локальными войнами на Юге России, сопровождаемыми значительными миграционными процессами. В начале 90-х гг. XX в. в Адыгее появились беженцы из Чечни и Абхазии. Многие из них осели в Адыгее навсегда. Чеченцы стали участниками молодежных танцевальных вечеров (джегу), однако из-за несовпадения отдельных поведенческих нормативов внутри танцевального круга представителей чеченской диаспоры перестали допускать на танцевальные игрища. К примеру, по адыгским традициям танцор может входить в круг только по приглашению распорядителя танцев (хатияко). У чеченцев принято самостоятельно входить в круг, при этом находящийся в круге танцор должен его покинуть. Тем не менее, принявшие правила поведения внутри традиционного адыгского танцевального круга чеченцы имели возможность демонстрировать очень темпераментную лезгинку, и многие местные ребята быстро перенимали их пластику.

Абхазы и адыги принадлежат одной языковой группе, эти народы считаются близкими и родственными. Многие абхазские беженцы получили прописку и работу в Адыгее, сочувственное отношение к ним было практически у всего общества. Любопытно, как социальная обстановка отразилась на изменении танцевальных приоритетов. На традиционных свадьбах, молодежных вечеринках, в ресторанах и на официальных встречах стали исполнять абхазские мелодии в знак солидарности с братским народом. Приглашая на танец абхазов, музыканты исполняли самые популярные абхазские мелодии. Постепенно под эти мелодии стали танцевать адыги, используя

в согласии с музыкой и элементы абхазской танцевальной пластики. В настоящем практически ни одно большое торжество не обходится без абхазских танцев, равно полюбившихся танцорам и публике.

Еще один канал изменения жанровой системы танцевальной культуры адыгов – это канал, определяемый возросшим самосознанием, стремлением к познанию своей истории и культуры, усилением этнической идентичности и осознанием величины культурного наследия в мифо-поэтической и фольклорной форме. За последние 20-30 лет изданы сотни научных статей, в которых изложены результаты глубоких научных исследований по нартскому эпосу, адыгским сказкам, пословицам и поговоркам, музыкальным инструментам, песенному и танцевальному фольклору. Многие исследования проводятся на адыгском языке, достоверность большинства работ подтверждается аудио и видеозаписями. Значительная часть исследований моментально «уходит» в практику. Их востребованность существует в образовательных учреждениях, домах культуры, общественных организациях. Научные открытия реализуются в виде театрализованных постановок, любительских спектаклей, входят в молодежные вечеринки, украшают традиционные свадьбы, юбилеи и проч.

Итак, остается признать, что западно-адыгская танцевальная культура начала XXI в. демонстрирует измененный формат, обнаруживает тенденцию сложения новой жанро-стилевой системы. Деформация старой системы проявляется:

1. в изменении пространства обрядо-ритуальных действий и изменении их самих;
2. в изменении звуковой среды, в том числе вербально-языковой. Внутри адыгского сообщества появилась другая речь (языки косовских, турецких, сирийских адыгов), привычные звуко-тембры и жанро-формы репатриантов и мигрантов. Безусловно, сравнительно небольшое число репатриантов, беженцев и мигрантов внутри адыгского сообщества не может кардинально изменить музыкально-звуковую среду Адыгеи, но также очевидно, что их присутствие в этой среде, их ценностный звуковой мир не может не отразиться на звуковой палитре метрополии. Изучение звуковой среды (сонологии [9]) современного танцевального игрища западных адыгов – еще одна важная задача адыгского музыкознания;

3. в музыкальном инструментарии и составе инструментальных ансамблей. На смену традиционному ансамблю (пщынэ – гармоника, + пхачичи – трещотки + жъыу – вокальный подголосок) приходят новые виды ансамблей, не всегда устойчивые. Лидирующий инструмент пщынэ (гармоника) заменяется на синтезатор. Вместо или вместе с трещотками звучат палочки (бэщхэр), доска (пхэмбгу) или доол. Жъыу получает общеадыгское распространение, в то время как в последней трети XX в. культура жъыу была на грани исчезновения;
4. в изменении жанровых доминант и расширении жанровой палитры танцевальных мелодий и форм. В прежней системе зафак был ведущим и доминирующим жанром. В складывающейся новой художественной системе зафак «потеснен» другими жанрами, «реконструированными» из «старого» танцевального фонда или транслированными из культуры адыгской зарубежной диаспоры. В танцевальной системе западных адыгов XX в. на первых позициях были танцы зафак, кафа, исламей, удж, тлапечас, в XXI в. в этот ряд прочно вошли тлепэрыш, щещен, абхазский танец, расширился корпус уджей.

В этномузыкологии ведутся поиски названия нового художественного образования, каким на сегодня является танцевальная культура западных адыгов. Термин «деструкция» указывает на разрушение старой танцевальной системы, которое нельзя не замечать. В этом убеждены как экспертное сообщество, так и обычные носители традиционной культуры.

Термин «реконструкция» отражает явление встраивания в танцевальную практику новых танцевальных жанров, реконструированных из научных и научно-популярных источников, а также на основе фольклорных материалов, полученных в ходе экспедиционной работы в среде зарубежных адыгов. Описанное состояние современной танцевальной культуры западных адыгов соответствует также понятию «жанровая эволюция», отражающему художественный синтез старого и нового, тенденцию к стилевому проникновению привычного и необычного, родного и чужеродного, традиционного и реконструированного, глубоко забытого и новационного, локального и общеадыгского, общеадыгского и общекавказского. Эволюционность западно-адыгской танцевальной культуры характеризуется развитием, обу-

словленным характерными для системы законами и правилами. Это законы наследования глубинных звуко-тембровых, метро-ритмических, ладовых, структурно-композиционных ценностей, которые проявляют себя даже в реконструированных и заимствованных и затем переработанных жанрах. Данная тема важна и интересна для будущего подробного и детального представления.

Стилевая эволюция наиболее очевидна в зафаке. При сохранении внешней формы происходит изменение его музыкального и отчасти танцевального содержания. Пластические, композиционные, инструментальные традиции зафака изнутри начинают меняться в согласии с новыми мелодиями и инструментальными тембрами.

Актуализация художественного наследия, сохранившегося в среде зарубежных адыгов, становится механизмом порождения новой системы ценностей и новых художественных моделей. Принято считать, что каждая новая культура стремится заново прочитывать и интерпретировать наследие далекого прошлого в качестве измерения степени устойчивости и преемственности принятых в этой культуре собственных ценностей. «В потребности «присвоения художественного наследия» зачастую заключена «попытка восполнить дефицит собственной духовной жизни» [10] за счет актуализации ценностей прошлого, часто идеализированного или мифологизированного.

Освоение забытого, заимствование и переработка иноэтнического художественного наследия всегда сопровождается отбором материала из всего найденного, добытого или воссозданного. В культуре будет «приживаться» то, что созвучно публике и социуму, что воспринимается как преемственность и наследование, что хоть в какой-то мере соответствует ценностям эпохи и ориентациям общества. Из наследия прошлого или иноэтнического потенциально интересного выбирается то, что в значительной степени понятно современному обществу, что соответствует его духовным потенциям, что выражает его коллективное бессознательное.

Заметное обновление западно-адыгской танцевальной культуры демонстрирует одновременное совмещение функций репродукции и порождения. Воспроизводятся старинные / забытые танцы с новыми мелодиями и новыми смыслами. Невозможность однозначной трактовки смыслов тех или иных танцев дает простор для интерпретаторов и

## Культурное наследие, традиции и инновации

реконструкторов закрепить свои смыслы, возникшие в новой исторической реальности. Рождаются фактически новые художественные продукты, порождается новая художественная модель, также тяготеющая к устойчивости, равновесию, общенациональному распространению и пониманию. Этим удовлетворяется потребность человека и общества в самоидентификации. В процессе эволюции возможна жанровая трансформация, что мы наблюдаем и в западно-адыгской танцевальной культуре. Это особенно касается обрядовых танцев, некоторые из которых переходят в разряд шуточно-игровых, другие – в танцы-соревнования, третьи трактуются как танцы-репрезентации (показать себя, покрасоваться, заявиться). Новые ценности западно-адыгской художественной танцевальной традиции формируют новую художественную террито-

рию с утвердившимися и утверждающимися жанрами, хореографической и музыкально-исполнительской культурой. По существу западно-адыгская традиционная хореография переживает сложный переходный период, имеющий определенный пучок возможных направлений развития. Ресурсный потенциал «забытых» черкесских танцев и обрядово-танцевальных практик и иноэтнических вкраплений направлен на формирование нового художественного результата. Реконструированные и иноэтнические танцы, встраиваемые в существующую традиционную танцевальную систему, с одной стороны, деформируют ее изнутри, а с другой – содействуют росту и кристаллизации новой танцевальной модели, фундаментальной в своей основе, но более гибко реагирующей и отвечающей на вызовы времени и общества.

### Библиография:

1. Нагайцева Л.Г. Адыгские народные танцы. Нальчик: Эльбрус, 1986. 144 с.
2. Адыгэ орэджэр. Адыгейские (черкесские) народные песни и мелодии (составитель и главный редактор А.Ф. Гребнев. М.Л.: Музгиз, 1941.
3. Шу Ш.С. Народные танцы адыгов. Нальчик: Эльфа, 1991. 143 с.
4. Хараева Ф.Ф. Музыкальное и танцевальное искусство адыгов // Южно-Российский музыкальный альманах. Вып. 1. Ростов-н/Д, 2004. С. 106-111.
5. Соколова А.Н., Чундышко Н.А. К проблеме происхождения и изучения танца «шэщэн» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение. Вып. 2. Майкоп, 2009. С. 150-153.
6. Анзарокова М.Ч., Анзароков Ч.М. Полиморфизм сепарации в танцевальной культуре адыгской (черкесской) диаспоры в Турции: мотивации и специфика // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение. Вып. 4(128). Майкоп, 2013. С. 193-200.
7. Паштова М.М. Танец в локальной традиции черкесов Анатолии: идентификация жанра и социальные функции // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований Российской академии наук. Вып. 1. Элиста, 2016. С. 114-120.
8. Кушу С.А. Шуточные танцы адыгов // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. Вып. 3(126). Майкоп, 2013. С. 206-210.
9. Михайлов Дж. К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. Сб. научных трудов. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1986. С. 3-20.
10. Михина Е.В. Краткий курс лекций по дисциплине «Эстетика». Электронный ресурс. Режим доступа: [http://studme.org/48567/etika\\_i\\_estetika/estetika](http://studme.org/48567/etika_i_estetika/estetika)

### References (transliterated):

1. Nagaitseva L.G. Adygskie narodnye tantsy. Nal'chik: El'brus, 1986. 144 s.
2. Adyge oredkher. Adygeiskie (cherkesskie) narodnye pesni i melodii (sostavitel' i glavnyi redaktor A.F. Grebnev. M.L.: Muzgiz, 1941.
3. Shu Sh.S. Narodnye tantsy adygov. Nal'chik: El'fa, 1991. 143 s.
4. Kharaeva F.F. Muzykal'noe i tantseval'noe iskusstvo adygov // Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh. Vyp. 1. Rostov-n/D, 2004. S. 106-111.
5. Sokolova A.N., Chundyshko N.A. K probleme proiskhozhdeniya i izucheniya tantsa «shcheshchen» // Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Filologiya i iskusstvovedenie. Vyp. 2. Maikop, 2009. S. 150-153.

6. Anzarokova M.Ch., Anzarokov Ch.M. Polimorfizm separatsii v tantseval'noi kul'ture adygskoi (cherkesskoi) diaspory v Turtsii: motivatsii i spetsifika // Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Filologiya i iskusstvovedenie. Vyp. 4(128). Maikop, 2013. S. 193-200.
7. Pashtova M.M. Tanets v lokal'noi traditsii cherkesov Anatolii: identifikatsiya zhanra i sotsial'nye funktsii // Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy Rossiiskoi akademii nauk. Vyp. 1. Elista, 2016. S. 114-120.
8. Kushu S.A. Shutochnye tantsty adygov // Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie. Vyp. 3(126). Maikop, 2013. S. 206-210.
9. Mikhailov Dzh. K probleme teorii muzykal'no-kul'turnoi traditsii // Muzykal'nye traditsii stran Azii i Afriki. Sb. nauchnykh trudov. M.: MGK im. P.I. Chaikovskogo, 1986. S. 3-20.
10. Mikhina E.V. Kratkii kurs lektsii po distsipline «Estetika». Elektronnyi resurs. Rezhim dostupa: [http://studme.org/48567/etika\\_i\\_estetika/estetika](http://studme.org/48567/etika_i_estetika/estetika)