ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Pan-Art

2026. Том 6. Выпуск 2 | 2026. Volume 6. Issue 2

ISSN 2949-2386 (online)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): pan-art-journal.ru

RU

Лезгинка как форма нематериального культурного наследия: структурный и социокультурный анализ

Суриев У. С.

Аннотация. Цель исследования – разработать комплексную модель анализа лезгинки как формы нематериального культурного наследия, в которой пластика танца, праздничный ритуал, межпоколенческая передача, коллективная идентичность и культурная политика рассматриваются во взаимной связи. В статье уточняется понятие лезгинки как семейства родственных кавказских танцевальных практик, анализируются ее ритм, жест, поза, пространственный рисунок, парность, импровизация, костюм, музыкальная основа, а также традиционная, сценическая и цифровая среды бытования. Научная новизна состоит в предложении четырехуровневой модели анализа лезгинки, введении понятия «кинесокультурная грамматика лезгинки» и обосновании принципа управляемой вариативности; отдельно разграничивается прикладная модель научной фиксации и сохранения танца. В результате показано, что сохранение лезгинки требует фиксации не только движений, но и контекста исполнения: повода, состава участников, правил публичности, музыкальной ситуации, способов обучения и оценки сообщества.

EN

Lezginka as a form of intangible cultural heritage: structural and socio-cultural analysis

U. S. Suriev

Abstract. The purpose of the study is to develop a comprehensive model for analyzing Lezginka as a form of intangible cultural heritage, in which dance plasticity, festive ritual, intergenerational transmission, collective identity and cultural policy are considered as interrelated dimensions. The article clarifies the concept of Lezginka as a family of related Caucasian dance practices and examines its rhythm, gesture, posture, spatial pattern, partnering, improvisation, costume, musical basis, and ritual-everyday, stage and digital environments of existence. The scholarly contribution lies in the proposed four-level model of analyzing Lezginka, the concept of Lezginka's kinesio-cultural grammar, and the principle of managed variability; an applied model for documenting and safeguarding the dance is distinguished separately. The study shows that safeguarding Lezginka requires documenting not only movements but also performance context: occasion, participants, rules of public behavior, musical situation, modes of teaching and community evaluation.

Введение

Лезгинка находится на пересечении нескольких смысловых рядов: телесного, этнического, сценического и политико-культурного. Одним словом, обозначает и бытовой танец на празднике, и концертный номер, и знак кавказского достоинства, и медиальный образ, и предмет спора о происхождении. Для исследования эта неоднозначность важна сама по себе. Описать лезгинку только как цепочку шагов недостаточно; столь же неточно растворять ее в общей формуле «кавказский танец». В ней заметны локальные и этнически маркированные пласты, дагестанские и северокавказские линии, а также широкое распространение за пределами первоначальных мест бытования. Поэтому в центре работы находится не вопрос исключительного «владения» танцем, а механизм его узнавания, передачи и переосмысления.

При этом важно сразу обозначить терминологический нюанс: в традиционных культурах многих народов Северного Кавказа быстрые танцы не обязательно назывались словом «лезгинка». Русскоязычное и внешнее описание часто объединяло под этим названием разные сольные и парные кавказские танцы; у чеченцев в качестве самостоятельной традиции описывается хелхар, у адыгов – тляпэрыш, тлапечас и исламей, у осетин – къах-къухтыл кафт и другие кафт, у балкарцев и карачаевцев – тотур и иные формы. Поэтому в статье «лезгинка» понимается как аналитическое название жанровой семьи, а не как утверждение об одном этническом источнике всех вариантов.

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/pa20260041

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Научная актуальность работы определяется тем, что лезгинка сегодня одновременно принадлежит живой праздничной практике, профессиональной сцене, образовательным программам, цифровым платформам и туристическому дискурсу. Эти среды по-разному сохраняют и меняют танец: одни поддерживают передачу локальной памяти, другие усиливают узнаваемость, но могут вытеснять контекст. Поэтому исследование лезгинки требует не описания «красивого кавказского танца», а анализа механизмов ее культурной устойчивости, вариативности и публичного признания.

Дополнительную актуальность задает казахстанский контекст: после депортации чеченцев и ингушей в Среднюю Азию в годы Великой Отечественной войны элементы вайнахской и широкой северокавказской праздничной культуры вошли в полиэтническую среду Казахстана. Поэтому современное бытование лезгинки целесообразно учитывать не только в казачьих и кавказских практиках, но и в казахстанских городских праздниках, ресторанной культуре и диаспоральных мероприятиях (Ермекбай, 2016; В Костанае отметили…, 2019).

Международная рамка анализа нематериального культурного наследия задается Конвенцией ЮНЕСКО 2003 года: нематериальное культурное наследие там понимается как практики, формы выражения, знания и навыки, которые сообщества признают частью своего наследия и передают следующим поколениям (Конвенция об охране…, 2003). При этом важно развести близкие по звучанию, но разные объекты. В Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества включен узбекский Khorazm dance, Lazgi; это не означает, что лезгинка имеет такой же статус в списке ЮНЕСКО (Khorazm dance…, 2019). В настоящем исследовании лезгинка анализируется как форма нематериального культурного наследия в научном смысле и в контексте российских механизмов нематериального этнокультурного достояния.

Российское законодательство делает это различение особенно значимым. Федеральный закон № 402-ФЗ описывает отношения, связанные с выявлением, изучением, использованием, актуализацией, сохранением и популяризацией объектов нематериального этнокультурного достояния (О нематериальном этнокультурном достоянии…, 2022). Концепция сохранения и развития такого достояния до 2030 года связывает охрану традиционной культуры с экспертным описанием, поддержкой носителей, образовательными и просветительскими программами (Об утверждении Концепции…, 2024). Каталоги и ведомственные классификации нематериального культурного наследия (НКН) показывают, что танцевальные формы входят в сферу народного исполнительства, но для их описания нужны не только название и ареал. Не менее важны носители, функции, среда исполнения и способы передачи (Нематериальное культурное наследие России; Каталог объектов…, 2015).

Институциональный слой особенно заметен в истории Государственного академического заслуженного ансамбля танца Дагестана «Лезгинка». Официальные сведения называют датой создания коллектива 6 сентября 1958 года и связывают его деятельность с постановкой танцев народов Дагестана, Кавказа и России (Официальный сайт ансамбля «Лезгинка»). Портал «Культура.РФ» подчеркивает репертуарную и представительскую роль ансамбля, в том числе более ста поставленных танцев и участие коллектива в создании сценического образа Дагестана (Государственный академический заслуженный ансамбль танца Дагестана «Лезгинка»). Для настоящей темы это не просто справочная информация: она показывает, как локальная праздничная практика входит в профессиональную сцену и становится знаком региона.

Научная разработка темы распределена неравномерно. Есть работы, прямо обращенные к лезгинке и северокавказской танцевальной циркуляции. А. Н. Соколова (2014b, с. 296-304) рассматривает циркумпонтийскую лезгинку как практику, связанную с разными народами Причерноморско-Кавказского пространства. И. Гаджимурадов (2019) обсуждает этимологию названия, происхождение и природу хореографии; его рассуждения о древних семантических пластах целесообразно воспринимать как исследовательскую реконструкцию, а не как окончательно установленный факт. Для истории дагестанской хореографии важны труды А. М. Умахановой (2008; 2012), а этнографические работы А. Г. Булатовой (1981; 1988) дают материал о связи танца с обрядами и праздничной культурой горного Дагестана.

Другой круг источников не всегда называет лезгинку напрямую, но описывает среду, без которой ее трудно понять. Коллективное исследование современной культуры и быта народов Дагестана показывает, как традиционные формы перестраиваются в условиях социальной модернизации (Современная культура…, 1971). М. Ш. Абдулаева (2013) анализирует этномузыкальные традиции в системе идентичностей народов Дагестана, что существенно для понимания связи музыки и танца. К. К. Басирова (2020) рассматривает народную музыку и танцы как средство эстетического воспитания детей. Исследование Л. А. Трудениковой и П. У. Мухуевой (2020) о зарубежных гастролях ансамбля «Лезгинка» раскрывает представительскую роль коллектива в 1960-е годы. Работы Э. Б. Абдуллаевой (2017; 2021) и обобщающий труд об искусстве Дагестана XX века помогают связать хореографию с профессионализацией музыкального и сценического искусства региона (Искусство Дагестана…, 2012).

Для анализа современных трансформаций важны исследования, посвященные превращению традиции в медийный знак. Работа А. Ш. Джабраиловой (2018) о движении от архетипа к симулякру позволяет описывать ситуацию, когда культурный образ начинает жить как поверхностная картинка, оторванная от носителей. Труды А. Н. Соколовой (2011; 2014a, с. 55-57) о казачьих танцах и казачьей лезгинке расширяют рамку: лезгинка оказывается не только дагестанской или общекавказской, но и межкультурной практикой, которую могли перенимать и переосмысливать соседние сообщества. Для свадебного и гендерного контекста привлечены исследования С. Ш. Гаджиевой (1985), а учебник под редакцией О. А. Пашиной используется как опора при описании фольклорной музыкальной формы, вариативности исполнения и передачи образцов (Народное музыкальное творчество, 2005).

В анализ также включены материалы по карачаево-балкарской, адыгской, осетинской и чеченской танцевальным культурам. Карачаево-балкарская линия учитывается по работам М. Ч. Кудаева (1984; 1997), адыгская – по трудам Ш. С. Шу (1992) и исследованию З. М. Кешевой и Н. В. Вариводы (2015) о танцах-состязаниях, осетинская – по М. С. Туганову (1957) и К. Г. Цхурбаевой (1978), чеченская – по описанию хелхара в каталоге нематериального культурного наследия (Чеченский парный танец «хелхар»). Эти источники нужны не для расширения темы до всех танцев Кавказа, а для уточнения локальных названий, пластических различий и границ обобщающего термина «лезгинка».

Зарубежные исследования помогают выйти за пределы регионального описания лезгинки. Р. Курин (Kurin, 2004) показывает, что охрана НКН по Конвенции ЮНЕСКО неизбежно сталкивается с трудностью: живая практика превращается в объект учета и управления. Б. Киршенблатт-Гимблетт (Kirshenblatt-Gimblett, 2004) рассматривает нематериальное наследие как метакультурное производство, то есть как ситуацию, когда культура получает новый статус через описание, показ и институциональное признание. Л. Смит (Smith, 2006) вводит понятие авторизованного дискурса наследия, полезное для вопроса о том, кто говорит от имени традиции. А. Кепплер (Kaeppler, 1978) и Д. Склар (Sklar, 1991) рассматривают танец как культурное знание, воплощенное в движении. Лабанотация (Labanotation), система записи движений тела, А. Хатчинсон Гест (Guest, 2005) важна как пример специального языка фиксации движения, а работа Дж. Десмонд (Desmond, 1993) – для анализа телесных различий, гендера и репрезентации. Материалы ЮНЕСКО (Flamenko…, 2010; Tango…, 2009) о фламенко и танго используются как сравнительные примеры танцевальных практик, признанных живым наследием.

Проблему исследования можно сформулировать так: каким образом описать лезгинку, сохранив ее структурную конкретность, не сведя ее к одному этносу и одновременно не превратив в пустой бренд Кавказа? Объектом исследования выступает лезгинка как живая традиция народного танца и форма нематериального культурного наследия Кавказа. Предметом являются ее пластические элементы и социокультурные функции в традиционной, сценической, институциональной и медийной среде.

Рабочая гипотеза состоит в следующем: лезгинка устойчиво существует не как закрытый набор движений, а как многослойная культурная система. Ее поддерживают техника исполнения, правила публичного поведения, телесные нормы, гендерные сценарии, праздничные практики, сценические институты, медийное распространение и признание сообществ.

В работе в качестве аналитического основания используется четырехуровневая модель лезгинки как объекта нематериального культурного наследия: пластический, социальный, институциональный и медиальный уровни. Понятие «кинесокультурная грамматика лезгинки» раскрывает систему повторяющихся телесных знаков и правил их считывания, через которую передаются представления о достоинстве, сдержанности, мужественности, женственности, публичности и праздничности. Под кинесокультурной грамматикой понимается «грамматика культуры движения»: совокупность движений, поз, жестов, дистанций и правил их социального прочтения. Вариативность традиции рассматривается как управляемая, поскольку обрядово-бытовая, сценическо-репрезентативная и цифровая среды сохраняют узнаваемое ядро лезгинки при различной степени изменения формы. При этом четырехуровневая модель является моделью анализа, а прикладная модель научной фиксации и сохранения, представленная в заключительном разделе, выступает практическим следствием этого анализа.

Материал исследования составляют нормативные и институциональные документы ЮНЕСКО и Российской Федерации, сведения об ансамбле «Лезгинка», материалы российского каталога нематериального культурного наследия и открытые описания танцевальных практик.

В соответствии с поставленной целью в исследовании решаются следующие задачи:

– уточняется само понятие лезгинки;

– описываются ритм, шаг, жест, поза, пространственный рисунок, парность, импровизация, костюм и музыкальная основа танца;

– выявляются праздничные, агонально-рекреативные, ритуальные, коммуникативные, гендерные, воспитательные, идентификационные, представительские, диаспоральные, медиальные и туристические функции лезгинки;

– сопоставляются традиционная, сценическая и цифровая среды танца;

– формулируются принципы научной фиксации лезгинки как живого наследия.

Методологически исследование опирается на комплекс методов. Историко-культурный анализ использован для реконструкции условий распространения и сценического закрепления лезгинки; структурный анализ – для описания ритма, шага, жеста, позы, пространственного рисунка и взаимодействия партнеров; семиотический анализ – для выявления значений телесной дистанции, пластики и костюма; социокультурный анализ – для рассмотрения танца как механизма идентичности, социализации и культурной памяти; сравнительно-типологический анализ – для сопоставления лезгинки с другими танцевальными практиками нематериального культурного наследия; источниковедческий анализ – для отделения подтвержденных данных от публицистических и национально-романтических интерпретаций.

Достоверность результатов обеспечивается сопоставлением нормативных материалов, официальных институциональных сведений, российских и зарубежных научных исследований, а также источниковедческим разграничением подтвержденных фактов и дискуссионных реконструкций. В частности, статус лезгинки в системе ЮНЕСКО специально отделяется от статуса узбекского Khorazm dance, Lazgi.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что предложенную модель можно применять к другим танцевальным практикам, существующим между локальной традицией, сценой и цифровой средой. Практическая значимость связана с принципами описания лезгинки для образовательных программ, цифровых архивов, культурных центров, ансамблей, фестивалей и экспертных процедур в сфере нематериального этнокультурного достояния.

Обсуждение и результаты

Логика обсуждения соответствует исследовательским задачам: сначала определяется место лезгинки в поле нематериального культурного наследия, затем анализируется историография и проблема происхождения, после этого рассматриваются структура танца, его функции, переход между традиционной, сценической и цифровой средой и модель сохранения как живого наследия.

Лезгинка в поле нематериального культурного наследия

Конвенция ЮНЕСКО 2003 года изменила сам язык разговора о наследии. В центре внимания оказались не вещь, которую можно положить в музей, а практика, постоянно возобновляемая людьми; не только экспертная оценка, но и признание сообщества (Конвенция об охране..., 2003). Для танца это особенно важно. Танец существует в теле исполнителя, в музыкальном времени, в присутствии зрителей и в конкретной ситуации. Его можно записать на видео или описать в нотации, но запись не заменяет самого акта исполнения. Поэтому танцевальное наследие всегда находится между документированием и повторным проживанием.

Лезгинка хорошо показывает эту двойственность. Она легко узнается как кавказский танцевальный знак, но за этой узнаваемостью скрывается сложный состав. Термин «лезгинка» включает историческую связь с лезгинским именем, обозначение быстрых парных и сольных кавказских танцев, сценические формы ансамблей, свадебно-праздничную практику и медийный образ, циркулирующий в роликах, шоу и туристических текстах. Такое положение можно назвать транслокальным: традиция связана с конкретными сообществами, но не остается в пределах одного села, района или этноса.

Понятие нематериального этнокультурного достояния уточняет правовой статус, но не исчерпывает исследовательскую задачу. Закон № 402-ФЗ (О нематериальном культурном достоянии..., 2022) говорит о выявлении, изучении, сохранении, актуализации и популяризации объектов. Для лезгинки особенно важна связка «изучение – актуализация». Когда танец описывают только как памятник прошлого, теряется его современная функция; когда его продвигают лишь как зрелище, уходит культурная глубина. Стратегия охраны наследия должна удерживать оба полюса.

Концепция до 2030 года (Об утверждении Концепции..., 2024) ориентирует культурную политику на взаимодействие с носителями нематериального этнокультурного достояния, развитие реестровой работы, проведение экспедиционных исследований, образовательных и просветительских мероприятий. В применении к танцевальной традиции эта рамка требует уточнить единицу описания объекта наследия: что именно заносить в реестр: название, ареал, набор движений, костюм, музыку, правила участия? Однозначного ответа здесь нет. Материалы портала «Культура.РФ» и классификация Государственного Российского Дома народного творчества относят народное исполнительство к песенным, инструментальным, танцевальным и театральным направлениям (Нематериальное культурное наследие России; Каталог объектов..., 2015). Для лезгинки такая рубрика служит только отправной точкой.

Как форма НКН лезгинка существует сразу в трех измерениях: как исполнение, как знание о правильном исполнении и как ценность, признаваемая сообществом. Исполнение включает ритм, шаг, дистанцию, позу, музыкальный импульс. Знание определяет уместность: когда выходить в круг, кто может танцевать, как держаться рядом с партнером, где проходит граница между виртуозностью и излишней демонстративностью. Ценность проявляется в том, что танец воспринимается не только как развлечение, но и как знак принадлежности к культурному сообществу, семейной и региональной памяти.

Отсюда следует различие между сохранением движения и сохранением наследия. Человека можно научить шагам и поворотам, но это еще не делает его носителем традиции. Носительство предполагает знание меры, ситуации и отношения к окружающим. На бытовом празднике танец связан с поздравлением, родством, старшинством, гендерным этикетом, порядком музыки и статусом события. На сцене эти связи переводятся в композицию номера; в цифровой среде они часто сжимаются до эффектного фрагмента. Поэтому фиксация лезгинки должна отвечать не только на вопрос «что делает тело», но и на вопрос «почему это движение уместно именно здесь».

Теория НКН позволяет без идеализации описывать переход лезгинки из бытовой практики в объект институционального признания и культурной политики. Р. Курин (Kurin, 2004) обращает внимание на риск бюрократизации живых практик. Б. Киршенблатт-Гимблетт (Kirshenblatt-Gimblett, 2004) показывает, что наследие получает новый статус через описание, показ, каталогизацию и интерпретацию. Л. Смит (Smith, 2006) напоминает, что институциональное признание не бывает нейтральным: оно задает язык ценности и распределяет право говорить о традиции. В случае лезгинки это означает, что образовательные, сценические и реестровые практики должны включать носителей локальных вариантов, а не подменять их внешним экспертным описанием.

Схема 1 суммирует предложенную автором четырехуровневую модель анализа лезгинки как объекта нематериального культурного наследия. Пластический уровень модели отвечает за ритм, жест, позу, шаг и рисунок движения. Социальный связывает танец с праздником, свадьбой, этикетом и гендерным взаимодействием. Институциональный охватывает ансамбли, школы, фестивали, каталоги и культурную политику. Медиальный связан с видео, социальными сетями, туристическим образом и брендом Кавказа. Каждый уровень может поддерживать традицию, но каждый способен ее упростить. Сценическая виртуозность без социального контекста дает зрелищный, но обедненный образ лезгинки; бытовая практика без фиксации уязвима для исчезновения; медийное распространение расширяет узнаваемость, но легко превращает танец в набор клише.

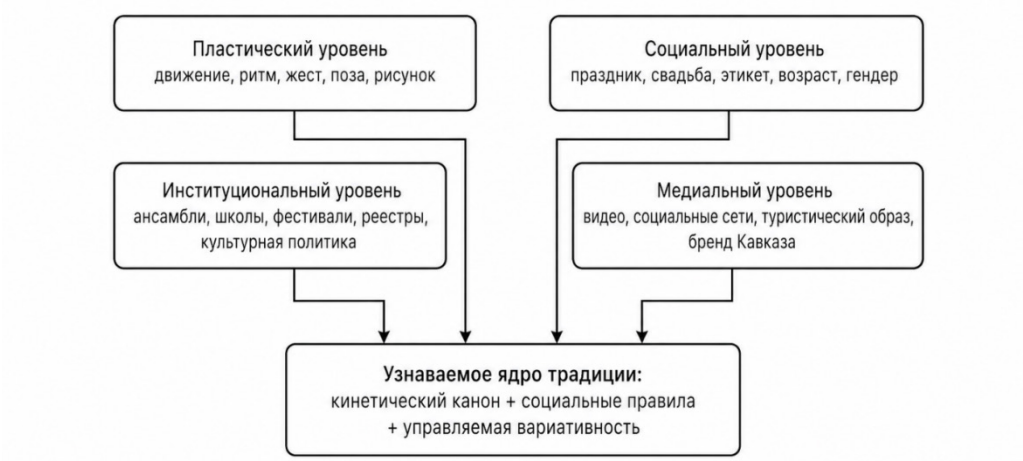


Схема 1. *Лезгинка как многоуровневый объект нематериального культурного наследия. Авторская редактируемая схема. Стрелки показывают, что уровни не иерархичны: каждый поддерживает узнаваемость и передачу традиции*

Историография и проблема происхождения лезгинки

Историография лезгинки сложна прежде всего потому, что сам объект не совпадает с границами одного народа, жанра или исторического периода. Слово «лезгинка» связано с лезгинским этнонимом и представлениями о народах Южного Дагестана, однако его современное употребление значительно шире. Оно охватывает танцевальные практики разных народов Дагестана и Северного Кавказа, а также сценические формы, где локальные признаки перестраиваются ради композиционной ясности и зрительского впечатления.

А. Н. Соколова (2014b, с. 296-304) предлагает рассматривать циркумпонтийскую лезгинку в пространстве широких культурных контактов. Такой подход снимает слишком жесткую альтернативу: либо танец принадлежит только одному этносу, либо он вовсе лишен конкретных корней. В действительности лезгинка устроена сложнее: название может восходить к одной этнонимной линии, пластические формы – к нескольким региональным практикам, а сценический образ – к институтам XX века. Поэтому в работе используется формула «семейство родственных танцевальных практик» с общим узнаваемым ядром и множеством локальных версий. В этой формуле особенно важно различать внутренние названия локальных танцев и русскоязычное обобщающее наименование: «лезгинка» в статье не подменяет хелхар, исламей, кафт или карачаево-балкарские названия, а обозначает уровень межкультурного распознавания.

Публикация И. Гаджимурадова (2019) важна тем, что в ней прямо формулируется вопрос «чей танец лезгинка?» и рассматривается этимология названия, происхождения танца и природа его хореографии. Вместе с тем реконструкции древних смыслов движения, связи с образом орла, воинской пластикой или архаическими ритуалами требуют источниковедческой осторожности. В данной статье такие мотивы учитываются как возможный семантический фон, но не подаются как доказанная генеалогия.

Материал по хореографическому искусству Дагестана подробно разработан А. М. Умахановой (2012). Для анализа лезгинки здесь особенно важны три момента: телесная дисциплина танца, разнообразие локальных форм и роль выразительной пластики в сценической версии. Традиционный танец не обязан иметь единую каноническую редакцию; он живет через варианты. При этом каждый вариант узнается по ритмической энергии, собранному корпусу, особому соотношению мужской и женской пластики, острым акцентам и праздничной публичности.

Этнографические исследования А. Г. Булатовой (1981; 1988) показывают, что хореография горного Дагестана была включена в обряды, праздники, молодежные встречи и коллективные формы общения. Даже если конкретный номер не называется современным словом «лезгинка», сама логика праздничного движения, возрастного участия и публичного наблюдения объясняет, почему танец становится регулятором отношений. Он не только демонстрирует ловкость, но и распределяет внимание, создает пространство признания, проверяет умение держаться на виду.

Семейно-брачная среда имеет здесь особый вес. Работы С. Ш. Гаджиевой (1985) о семье и браке у народов Дагестана показывают, насколько строго традиционная культура регулировала публичное взаимодействие полов, родов и возрастных групп. На свадьбе лезгинка не совпадает со свободным клубным танцем:

она встроена в присутствие родственников, старших, гостей, музыкантов и молодых. Этим объясняются сдержанность женской пластики, демонстративная, но контролируемая мужская энергия, дистанция между партнерами и отсутствие телесного контакта как знак уважительной публичности.

Исследования культуры Дагестана XX века показывают, что традиционные формы танца не исчезали, а перестраивались в новых социальных условиях (Современная культура…, 1971). Это помогает избежать музейного взгляда. Лезгинка не сохраняется как неподвижный остаток прошлого: она проходит через школу, сцену, городскую свадьбу, телевидение, фестиваль, миграцию и интернет. Функции меняются, но узнаваемое ядро лезгинки не обязательно распадается. Устойчивость традиции связана не с ее замораживанием, а с регулированием допустимых изменений.

Этномузыкологический аспект дополняет хореографическое описание. М. Ш. Абдулаева (2013) связывает этномузыкальные традиции Дагестана с многоуровневой структурой идентичностей. В лезгинке музыка не является внешним сопровождением: она задает темп, напряжение, кульминацию и возможность импровизационного ответа. Без музыкального импульса шаг становится упражнением; без телесного ответа музыка теряет социальную направленность. Учебник под редакцией О. А. Пашиной позволяет рассматривать вариативность исполнения и передачу образцов как норму фольклорной практики (Народное музыкальное творчество, 2005).

Педагогический аспект традиции представлен у К. К. Басировой (2020), рассматривающей народную музыку и танцы как средство эстетического воспитания дагестанских детей. Освоение лезгинки нельзя сводить к технике. Ребенок или подросток входит в систему телесной этики: учится собранности, вниманию к партнеру, уважению к зрителю, чувству меры. Поэтому лезгинка выступает и как художественная практика, и как форма культурной социализации.

Сценическая история лезгинки меняет тип источников, по которым исследователь судит о танце. Официальные материалы ансамбля «Лезгинка» и исследования зарубежных гастролей показывают, что в советский период дагестанский танец получил мощный представительский ресурс (Официальный сайт ансамбля «Лезгинка»; Труженикова, Мухуева, 2020). На зарубежных гастролях концертная программа ансамбля работала как культурная дипломатия: она одновременно представляла Дагестан, Северный Кавказ и советскую многонациональность. Локальные практики включались в формат концертного номера, где требовались синхронность, драматургия, костюмная ясность и эффектная кульминация.

Сценическую интерпретацию дагестанской хореографической традиции, описанную А. М. Умахановой (2008), нельзя понимать только как утрату традиции. Сцена действительно стандартизирует движение, усиливает виртуозность, сокращает бытовую длительность и подчиняет танец репетиционной дисциплине. Но она же сохраняет материал, обучает исполнителей, создает архив костюмов и композиций, делает танец видимым для большой аудитории. Вопрос поэтому не в простой оппозиции «подлинное –искусственное», а в том, как сценическая версия лезгинки соотносится с локальными формами и не вытесняет ли их. Музыкальные исследования Э. Б. Абдуллаевой (2017; 2021) позволяют связать танец с профессионализацией дагестанского музыкального искусства и работой собирателей фольклора. Это важно для сохранения лезгинки: видеозаписи шагов недостаточно. Нужны сведения о наигрышах, инструментах, темповых вариантах, акцентировании и взаимодействии музыканта с танцором. Обобщающий труд по искусству Дагестана XX века показывает, что хореография входит в широкую художественную историю региона, где музыка, театр, изобразительное искусство и танец вместе формировали образ республики (Искусство Дагестана…, 2012).

В массовой культуре проблема репрезентации лезгинки становится особенно острой. А. Ш. Джабраилова (2018) описывает переход от архетипа к симулякру; эта логика применима к ситуации, когда сложный культурный знак начинает воспроизводиться как образ без глубокой связи с носителями. В случае лезгинки это проявляется в клишированной «кавказскости»: быстрый темп, подчеркнутая мужественность, экзотизированный костюм, эффектная женская плавность. Сами признаки могут иметь традиционную основу, но в медийном употреблении они легко превращаются в пустой знак.

Отдельного внимания заслуживает казачья среда. А. Н. Соколова (2011) показывает, что казачьи танцы как культурный феномен включают взаимодействие славянских и кавказских пластических кодов. Ее исследование казачьей лезгинки подтверждает, что лезгинка могла не только восприниматься как «чужой» кавказский танец, но и присваиваться, перерабатываться, входить в практики соседних культур (Соколова, 2014а, с. 55-57). Это еще раз указывает на контактный характер наследия и одновременно на необходимость уважительно различать локальные источники.

Структурная модель лезгинки

Структурное описание лезгинки целесообразно начинать с ритма. Он задает не только скорость, но и тип телесной собранности. Быстрый пульс, резкие акценты, чередование напряжения и разрядки формируют исполнителя как человека, готового к мгновенному ответу на музыку. В бытовой среде темп может меняться: музыкант чувствует энергию круга, мастерство танцора и общий эмоциональный подъем. На сцене темп закреплен жестче, потому что он подчинен композиции и синхронности ансамбля.

Шаг выполняет двойную работу: перемещает тело и демонстрирует дисциплину опоры. Мужская пластика часто строится на резком, пружинном и акцентированном движении, где стопа становится ударным и направляющим элементом. Женская пластика в распространенном сценическом и бытовом восприятии связана со скольжением, плавностью, вертикальной собранностью и внешней легкостью. Это различие нельзя

превращать в универсальный закон: школы и локальные версии распределяют лексику по-разному. Тем не менее оппозиция «острый акцент – плавное скольжение» стала одним из узнаваемых кодов лезгинки.

Прыжок и быстрый поворот в мужском исполнении обычно читаются как знаки силы, ловкости и смелости. Но традиционная логика не сводит их к произвольной виртуозности. Танцор должен показать энергию и при этом не потерять достоинство. Излишняя агрессия, развязность или комическое преувеличение нарушают код уважительного присутствия. Поэтому кинесокультурная грамматика лезгинки включает не только разрешенные движения, но и ограничения: эффектность сама по себе еще не делает жест уместным.

Корпус в лезгинке организован вертикально. Собранная осанка выражает публичное достоинство. В мужской партии даже прыжок, поворот или быстрое продвижение не должны разрушать общий центр тела. В женской партии важны устойчивая верхняя линия, сдержанные плечи, мягкая работа рук и ощущение скольжения. Поза здесь означает не неподвижность, а контролируемую открытость: исполнитель находится в центре внимания, но сохраняет внутреннюю меру.

Жест рук относится к главным знаковым элементам. Мужские руки могут подчеркивать размах, направление и готовность к акценту; иногда они вызывают ассоциации с оружейной, воинской или орлиной образностью. Женские руки чаще строят плавную линию, смягчают движение, поддерживают образ достоинства и недоступности. При этом жест не является простой иллюстрацией. Он показывает, как человек занимает пространство, как обращается к партнеру и как демонстрирует себя без прямого телесного контакта.

Для большей конкретизации важно учитывать локальные различия. В чеченском хелхаре, согласно описанию каталога НКН, строго регламентированы приглашение, само исполнение и завершение танца, а взаимодействие партнеров остается в рамках чеченского этикета (Чеченский парный танец «хелхар»). В адыгских танцах-состязаниях подчеркиваются строгость корпуса, выносливость, танец на носках и сдержанность верхней части тела (Кешева, Варивода, 2015; Шу, 1992). Осетинские материалы требуют отдельного учета системы кафт, то есть танцевальных форм и наигрышей, где соотношение плавности, круговой организации и мужской виртуозности не совпадает с дагестанскими вариантами (Туганов, 1957; Цхурбаева, 1978). Карачаево-балкарские источники показывают собственную номенклатуру и символику танцев, включая воинские и круговые формы (Кудаев, 1984; 1997). Эти примеры не заменяют полевой каталог, но показывают, почему для будущего банка данных нужно описывать лезгинку по каждому этносу и локальной школе.

Пространственная организация часто строится вокруг круга, линии или диагонального взаимодействия. Круг создает коллективное наблюдение и одновременно выделяет центр, куда исполнитель выходит на время. Он оказывается на виду, но остается связанным с сообществом. В парном варианте значимой становится дистанция между мужчиной и женщиной. Это не пустое расстояние, а культурный интервал, выражающий уважение, сдержанность и напряжение диалога. На сцене дистанция может быть увеличена, симметризирована и включена в ансамблевый рисунок.

Парность лезгинки отличается от бытового дуэта в европейском социальном танце. Партнеры, как правило, не соединены руками; их взаимодействие строится через взгляд, траектории, встречные движения, обход, приближение и отступление. Мужчина может проявлять инициативу, темперамент и виртуозность. Женщина отвечает плавностью, точностью направления и удержанием дистанции. Так формируется гендерный сценарий: активность мужской партии ограничена нормой уважения, а сдержанность женской партии не равна пассивности, потому что именно она во многом задает меру приближения.

Импровизация остается одним из признаков живого исполнения, но это не изобретение «с нуля». Она возникает внутри канона: исполнитель варьирует акценты, повороты, длительность выхода, интенсивность жеста, реакцию на музыку и партнера. Управляемая вариативность означает, что изменение допустимо до тех пор, пока не разрушает узнаваемое ядро. В ансамблевом номере импровизация ограничена репетированным рисунком; в цифровом ролике она часто подчинена задаче быстрого визуального эффекта.

Костюм усиливает читаемость танца. Мужская сценическая одежда подчеркивает вертикаль, плечевой силуэт, собранность корпуса и нередко связывает образ с горской воинской культурой. Женский костюм формирует линию плавности, закрытости и скольжения, визуально удлиняя движение. В бытовой среде костюм может быть менее театрализованным, но праздничная опрятность и публичная маркированность сохраняются. Костюм нельзя считать внешним украшением: он влияет на амплитуду жеста, пластику и зрительское восприятие тела.

Музыка задает структуру ожидания. Тембры, ритмические формулы, нарастание темпа, акцентные остановки и повторность мотивов создают условия для танцевального ответа. Поэтому лезгинку точнее понимать не как хореографию «под музыку», а как музыкально-двигательный комплекс. Исследования дагестанских этномузыкальных традиций позволяют увидеть, что звук и движение вместе формируют идентичность, а не обслуживают друг друга (Абдулаева, 2013; Абдуллаева, 2017; 2021).

Для описания движения полезна антропология танца. А. Кепплер (Kaeppler, 1978) рассматривает танец как систему культурно организованных движений, а не как универсальную физическую активность. Д. Склар (Sklar, 1991) подчеркивает, что танцевальная этнография изучает знание, воплощенное в движении. Для лезгинки это особенно точно: смысл создается не только комментариями, но и тем, как танцор держит спину, когда делает паузу, какую дистанцию оставляет партнеру и как отвечает на музыкальный акцент.

Нотация движения, в том числе Labanotation, может фиксировать направления, уровни, длительности, опоры и жесты (Guest, 2005). Однако для лезгинки она должна использоваться вместе с этнографическим

комментарием. Нотация покажет, что рука поднята, но не объяснит, почему этот жест уместен на свадьбе, как его оценивают старшие и чем бытовая версия отличается от сценической. Поэтому структурное описание нужно соединять с описанием ситуации исполнения.

Схема 2 показывает, как ритм, шаг, прыжок, жест, поза, траектория, парность, костюм, музыка и импровизация складываются в кинесокультурную грамматику. Этот термин позволяет не сводить структуру к технике. Грамматика включает способы соединения движений и правила их социального чтения. Как слово в языке получает смысл через контекст, так и отдельное движение лезгинки приобретает значение в конкретной ситуации исполнения.

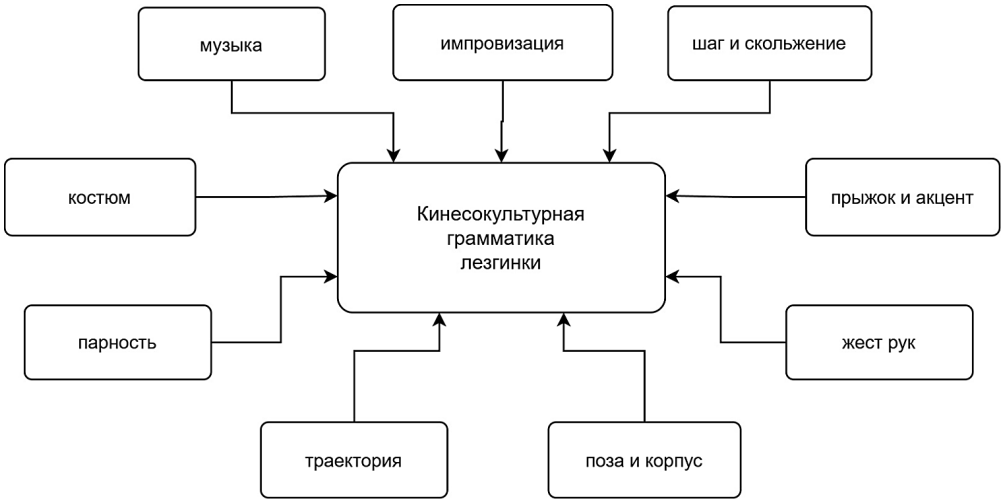


Схема 2. *Структурные элементы лезгинки. Авторская редактируемая схема. Элементы оказываются отдельно только аналитически, в исполнении они образуют единый телесно-музыкальный смысл*

Социокультурные функции лезгинки

Социокультурные функции лезгинки образуют сложную систему. Одна из заметных функций – праздничная, но она не исчерпывает современную практику танца. На свадьбе, семейном торжестве или городском празднике выход танцора в центр привлекает общее внимание и переводит событие из повседневного состояния в пространство публичной радости. Зрители при этом не остаются пассивной аудиторией: они поддерживают исполнителя, регулируют атмосферу, оценивают чувство меры и задают границы допустимого.

Наряду с праздничной следует выделить агонально-рекреативную, то есть функцию соревновательную, связанную с демонстрацией силы, выдержки, ловкости и права быть замеченным. В современных условиях лезгинка может исполняться не только на празднике, но и на городской площадке, в молодежной среде, перед спортивным состязанием или после победы спортсмена как телесный знак энергии, самообладания и публичного вызова. Такая функция особенно важна для мужской пластики, но ее нельзя сводить к агрессии: культурная норма требует контролируемой силы, достоинства и меры.

Ритуальная функция шире строгого обряда. Даже когда лезгинка не является частью закрепленного ритуального сценария, в ней сохраняется ритуализированное поведение: круг, очередность выхода, уважение к старшим, публичность мужского и женского взаимодействия, обязательная праздничная сдержанность. Этнографические материалы о праздниках и обрядах народов горного Дагестана показывают, что коллективные движения и танцы включались в календарные, семейные и молодежные формы общения (Булатова, 1981; 1988). Лезгинка наследует эту способность превращать движение в социальное действие.

Коммуникативная функция проявляется в том, что танец создает язык без слов. Мужчина и женщина могут вступать в диалог, не нарушая нормы дистанции; молодой человек – показать достоинство перед старшими и ровесниками; гость – выразить уважение принимающей стороне. Сообщество через реакцию признает мастерство исполнителя. В этом смысле лезгинка говорит о статусе, воспитании, смелости, знании меры и принадлежности.

Гендерная функция требует осторожного анализа. Лезгинка закрепляет различие мужской и женской пластики, но это различие не следует объяснять как биологическую неизбежность. Оно является культурной нормой, воспроизводимой через обучение, наблюдение и оценку. Мужская партия часто строится вокруг энергии, вертикального вызова и точного акцента; женская – вокруг плавности, собранности, недоступности, контроля взгляда и траектории. Работа Дж. Десмонд (Desmond, 1993) помогает понять, как телесные формы создают социальные значения, включая представления о гендере.

Воспитательная функция связана с тем, что лезгинка учит тело быть социальным. В детском и подростковом обучении осваиваются не только комбинации движений, но и правила выхода, отношение к партнеру, уважение к музыке и старшим. К. К. Басирова (2020) подчеркивает значение народной музыки и танца в эстетическом воспитании дагестанских детей. В данном случае эстетическое воспитание включает телесную дисциплину, чувство ритма и публичную ответственность.

Идентификационная функция особенно заметна сегодня. Лезгинка часто выступает знаком кавказской идентичности, причем не только этнической, но и региональной, диаспоральной, молодежной. Танец в Москве, Санкт-Петербурге, Тбилиси, Баку, Махачкале или за пределами постсоветского пространства может означать связь с родом, память о регионе, демонстрацию «кавказскости», участие в коллективном празднике или ответ на стереотип. На примере этномузыкальных традиций народов Дагестана М. Ш. Абдулаева (2013) показывает, что музыка и танец способны соединять локальную, региональную и групповую идентичность.

Представительская функция усилилась в XX веке. Ансамбль «Лезгинка» и другие сценические коллективы сделали танец узнаваемым знаком Дагестана на профессиональной сцене (Официальный сайт ансамбля «Лезгинка»; Государственный академический заслуженный ансамбль танца Дагестана «Лезгинка»). Зарубежные гастроли 1960-х годов, изученные Л. А. Трудениковой и П. У. Мухуевой (2020), показывают, что сценическая лезгинка могла выступать инструментом культурной дипломатии. В этой среде танец представляет не только сам себя, но и республику, регион, а в советском контексте – идею многонациональной культуры. Такое представительство повышает престиж лезгинки и представляемого ею региона, но неизбежно требует отбора и стандартизации движений, музыкальных тем, костюма и композиционного рисунка.

Диаспоральная функция связана с перемещением людей. В диаспоре лезгинка помогает удерживать связь с происхождением. Даже неполное знание локальных различий не отменяет значения самого акта танца на свадьбе или общинном празднике: он создает чувство продолжения семейной и региональной памяти. Однако риск упрощения здесь особенно велик. Диаспоральная версия иногда принимает сценический или интернет-образ за единственно правильный, потому что контакт с локальными носителями ослаблен. Поэтому образовательные программы и цифровые архивы должны показывать разнообразие вариантов.

Медиальная функция стала заметной в эпоху социальных сетей. Короткий ролик отбирает эффектный фрагмент, ускоряет восприятие и выводит танец из событийного контекста. Зритель видит прыжок, поворот, костюм, но не видит свадьбу, родственные отношения, музыкальный процесс и реакцию старших. Медийность не является только угрозой: она расширяет аудиторию, поддерживает обучение, стимулирует интерес. Но без критического сопровождения лезгинка легко превращается в визуальный стереотип.

Туристическая функция связана с образом Кавказа. В туристических программах танец часто используется как знак гостеприимства, энергии и горского характера. Это может поддерживать интерес к локальной культуре и экономику региона, но одновременно создает коммерческий шаблон. Традиция начинает подстраиваться под ожидание внешнего зрителя: быстрее, ярче, «экзотичнее». Тогда контекст достоинства отступает, а на первый план выходит спектакль этничности.

Таблица 1 показывает, что одна и та же функция лезгинки по-разному проявляется в разных средах. В бытовой среде праздничная функция связана с событием семьи или общины, агонально-рекреативная – с демонстрацией ловкости и соревновательного самообладания; на сцене эти функции получают драматургию номера, а в цифровой среде сжимаются до быстрого визуального эффекта. Гендерная функция в традиционной среде регулирует дистанцию, на сцене превращается в художественную роль, а в медиа нередко сжимается до позы или эффекта. Поэтому анализ функций должен обязательно учитывать среду исполнения.

Таблица 1. *Матрица функций лезгинки в традиционной, сценической и цифровой среде. Авторская разработка*

Функция	Традиционная среда	Сценическая среда	Цифровая среда
Праздничная	Кульминация свадьбы или общинного праздника; включенность зрителей	Концертный номер с драматургией и кульминацией	Короткий ролик как быстрый знак радости и энергии
Агонально-рекреативная	Уличная, молодежная или спортивная демонстрация ловкости и выдержки	Сольный или групповой номер с акцентом на виртуозность	Короткий соревновательный фрагмент, челлендж, демонстрация мастерства
Коммуникативная	Диалог без телесного контакта; признание мастерства	Художественный образ взаимодействия партнеров	Визуальный сигнал идентичности для широкой аудитории
Гендерная	Регуляция дистанции, достоинства, публичной сдержанности	Ролевая пластика мужской и женской партий	Упрощенный образ роли или эффектная поза
Воспитательная	Обучение телесной мере через семью и праздник	Школы, ансамбли, репетиционная дисциплина	Онлайн-уроки, фрагментарное подражание
Идентификационная	Связь с родом, местом и локальной памятью	Репрезентация Дагестана, Кавказа, России	Диаспоральный и молодежный маркер принадлежности
Туристическая	Гостеприимство внутри события	Показ культурного образа региона	Бренд Кавказа; риск коммерческого шаблона

Лезгинка между традицией, сценой и цифровой средой

Переход лезгинки из праздника на сцену не был одномоментным. Он связан с отбором движений, усилением симметрии, сокращением длительности, костюмным стандартом, закреплением музыкальной партитуры и репетиционной дисциплиной. Бытовой танец длится столько, сколько позволяет ситуация, энергия музыкантов и интерес участников. Сценический номер должен иметь начало, развитие, кульминацию и финал. Он рассчитан на зрителя, который не включен в социальный контекст праздника и считывает смысл через зрелищную форму.

Ансамблевая сцена усиливает синхронность исполнительской группы. Индивидуальный выход или парный диалог, характерные для бытовой среды, в ансамбле превращаются в коллективный рисунок: ряды, диагонали, круги, массовые кульминации, чередование солистов. Сценическая лезгинка поэтому не копирует праздник, а переводит его в язык хореографического театра. А. М. Умаханова (2008) справедливо рассматривает сценическую интерпретацию традиционного хореографического искусства Дагестана как самостоятельную художественную практику, а не как механический перенос фольклора на концертную сцену.

При этом сценический успех меняет и обратное восприятие традиции. После появления ярких ансамблевых версий бытовые исполнители могут начать считать сценический вариант эталоном. Возникает круговая динамика: сценическая практика заимствует элементы из традиционной среды, перерабатывает их, затем переработанный образ возвращается в бытовую среду как престижная норма. Этот процесс нельзя оценивать только отрицательно: он способен повышать исполнительский уровень, но может вытеснять менее эффектные локальные формы лезгинки.

Цифровая среда ускоряет обратное влияние сценических и медийных образов на бытовое восприятие танца. Видео лезгинки в социальных сетях нередко появляется без указания локального происхождения, музыкального варианта, школы и повода исполнения. Алгоритм продвигает то, что быстро считывается. В результате телесный знак отделяется от контекста: мужская виртуозность сводится к трюку, женская плавность – к декоративности, парность – к романтизированному сюжету. Здесь особенно уместна мысль Б. Киршенблатт-Гимблетт (Kirshenblatt-Gimblett, 2004) о метакультурном производстве: медийное описание не просто отражает традицию, а создает новый объект потребления и обсуждения.

Медиатизация не отменяет живую традицию и может стать ресурсом памяти. Видеозаписи помогают сравнивать варианты, сохранять исполнения мастеров, фиксировать костюмы, музыку и локальные жесты. Но для научного архива одной картинки недостаточно. Нужны дата, место, повод, исполнители, возраст, школа, музыкальный состав, статус события и комментарии носителей. Без этих сведений ролик сохраняет изображение, но теряет значительную часть наследия.

Сравнение лезгинки с другими танцевальными практиками НКН показывает, что международное признание не устраняет внутренних противоречий. Khorazm dance, Lazgi включен в Репрезентативный список ЮНЕСКО (Khorazm dance…, 2019) как узбекская традиция, связанная с Хорезмом. Фламенко описано как испанская практика, соединяющая пение, танец и музыкальное сопровождение (Flamenco…, 2010). Танго включено по совместной номинации Аргентины и Уругвая как городская музыка и танец, связанные с социальными и праздничными практиками (Tango…, 2009). Указанные примеры важны не как готовая модель для лезгинки, а как напоминание: танцевальное наследие описывается через сообщества, среду исполнения, передачу, музыку и культурную значимость, а не только через лексику движений.

Лезгинка отличается от перечисленных танцевальных практик особой терминологической и региональной многослойностью. Фламенко и танго также имеют сложные истории, однако их международная документация связана с конкретными государственными номинациями и описанными сообществами. Лезгинка функционирует на пересечении дагестанских, северокавказских, общекавказских, российских, диаспоральных и сценических контекстов. Поэтому любая попытка оформить ее как объект наследия должна учитывать многосоставность: семейство практик, локальные варианты, носителей и разные среды бытования.

Превращение культурной практики в символ региона имеет двойственный эффект. Символизация повышает узнаваемость лезгинки и помогает ансамблям, школам, фестивалям, туристическим программам и образовательным проектам. Но символ всегда отбирает несколько признаков и наделяет их представительской функцией по отношению к целому. В случае лезгинки это быстрый темп, гордая осанка, мужская энергия, женская плавность, кавказский костюм, круг или парное взаимодействие. Эти признаки важны, но они не исчерпывают традицию.

Риск туристического и массового упрощения лезгинки состоит не только в коммерциализации. Более глубокая проблема – утрата права локальных сообществ на сложность. Когда лезгинка превращается в бренд, носитель оказывается перед ожиданием внешнего зрителя: он должен выглядеть «типично кавказским», темпераментным, гордым, виртуозным. Между тем живая традиция включает нюансы: сдержанные варианты, локальные темпы, различие школ, семейные формы, возрастные ограничения, юмор, паузу, ошибку, обучение. Сохранение должно защищать именно эту неоднородность.

Три среды бытования лезгинки, обозначенные на Схеме 3, не заменяют друг друга. Обрядово-бытовая среда удерживает связь с событием и сообществом. Сценическо-репрезентативная дает художественную форму и институциональную поддержку. Цифровая расширяет доступ исполнителей, исследователей и зрителей к записям, обучающим материалам и публичным обсуждениям танца. Проблема возникает тогда, когда одна среда объявляет себя единственной. Бытовая версия без архивирования может исчезать незаметно; сценическая версия без локальной связи рискует стать академизированной абстракцией; цифровая версия без контекста превращается в симулякр.

Карта-схема культурной циркуляции не устанавливает этническую собственность на танец (Схема 4). Она показывает движение лезгинки между локальными зонами Южного Дагестана, широким дагестанским и северокавказским пространством, закавказскими контактами, российской сценой, диаспорами и цифровыми платформами. В каждой зоне смещается акцент: для локального сообщества важны память и уместность, для сцены – композиция и репрезентация, для диаспоры – связь с происхождением, для медиа – скорость распознавания. Задача анализа лезгинки состоит в том, чтобы удержать эти различия в одном поле.



Схема 3. *Три среды бытования лезгинки. Авторская редактируемая схема. Среды сосуществуют: один исполнитель может переходить между ними в пределах одной биографии*

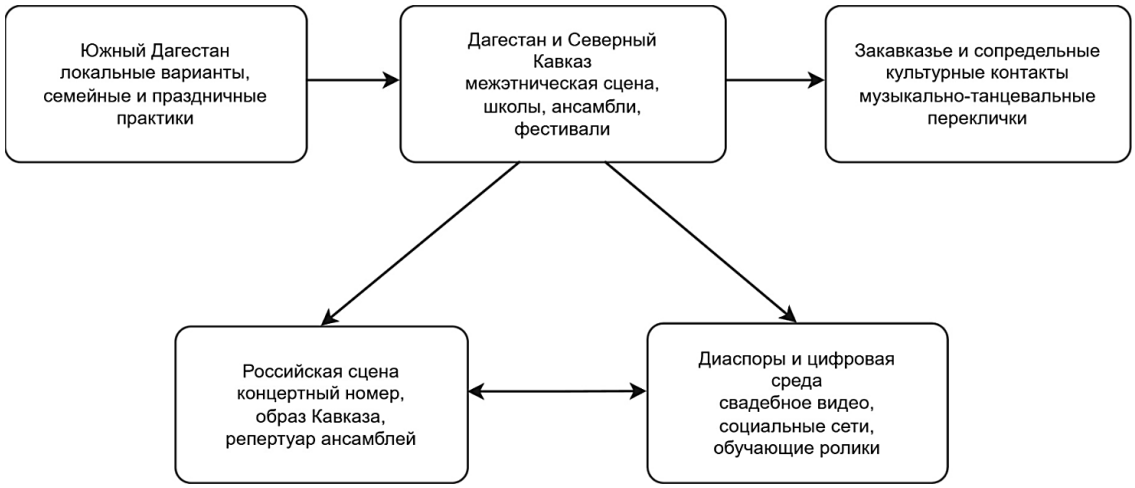


Схема 4. *Карта-схема культурной циркуляции лезгинки без претензии на этническое присвоение. Авторская редактируемая схема. Схема не является этнической, политической или административной картой, фиксирует только зоны циркуляции практик*

Прикладная модель научной фиксации и сохранения лезгинки как живого наследия

Прикладная модель научной фиксации и сохранения лезгинки как живого наследия должна опираться на двойную фиксацию: движения и контекста. Она не заменяет четырехуровневую модель анализа, а переводит ее выводы в набор процедур, пригодных для архивов, образовательных программ и экспертного описания. Движение описывается через ритм, темп, шаг, опору, жест, уровень, траекторию, парность, связь с музыкой, костюм и импровизацию. Контекст включает место, повод, состав участников, возраст, гендерные правила, статус исполнителей, реакцию зрителей, роль музыкантов, степень сценичности и форму передачи. Без второго блока архив быстро превращается в набор эффектных телесных фрагментов.

Первый элемент модели – кинетическая документация, то есть описание самого движения. Она включает видеозапись с нескольких точек, указание музыкального размера и темпа, схему траектории, словарь движений, фиксацию костюма, комментарий к жестам и, при необходимости, нотацию отдельных фрагментов. Лабанотация или более простые графические формы помогают записывать повторяемые связки, но не подменяют этнографическое описание (Guest, 2005). Для архива важно сразу указывать тип записи: бытовой, учебный, сценический или постановочный.

Второй элемент – работа с носителями. Носитель традиции не обязательно является профессиональным артистом. Им может быть музыкант на свадьбе, старший родственник, локальный педагог, участник праздников, человек, хорошо знающий правила выхода в круг. В рамках интервью должны спрашивать не только «как танцевать», но и «когда танец уместен», «какие движения считаются неправильными», «как менялась практика», «какие варианты воспринимаются как свои», «что вызывает неприятие в сценических или интернет-версиях». Так выявляется внутренняя норма сообщества.

Третий элемент – образовательные программы. В них необходимо различать обучение сценическому номеру и обучение традиционной культуре танца. В случае сценического обучения на передний план выходят техника, синхронность, композиция и сценическая подача. При обучении традиционной культуре танца важны история, музыка, этикет, локальные различия, гендерная и возрастная уместность, анализ праздника. Хорошая программа соединяет оба уровня и показывает ученику, что красивое исполнение еще не равно культурной компетентности.

Четвертый элемент – корректное сценическое представление. Ансамбли обладают большим ресурсом сохранения танцевального наследия, однако нуждаются в исследовательском сопровождении. При постановке номера желательно фиксировать локальные источники движений, музыкальные версии, степень авторской обработки и консультантов-носителей. Это не ограничивает художественную свободу, а повышает доверие к сценической версии и защищает ее от произвольной стилизации.

Пятый элемент – цифровой архив. Его следует строить не как случайную видеотеку, а как исследовательскую базу данных. Минимальная карточка записи должна включать название локального варианта, место, дату, повод, исполнителей, музыкантов, длительность, среду бытования, описание костюма, комментарий носителя, ключевые движения и ограничения использования. Для открытого доступа к архивным видеозаписям и описаниям исполнения необходимо учитывать этику: семейное или обрядовое исполнение нельзя публиковать без согласия. Охрана наследия не должна превращаться в изъятие культурного материала.

Шестой элемент – защита от упрощения. Речь идет не о запрете популяризации, а о ее сопровождении. Туристический показ целесообразно сопровождать кратким комментарием о локальных вариантах и правилах танца. Видео в социальных сетях желательно дополнять указанием происхождения номера. Фестиваль способен включать не только конкурс, но и лекции, мастер-классы, встречи с носителями. Чем больше контекста получает зритель, тем меньше риск сведения лезгинки к клише.

Седьмой элемент – поддержка локальных вариантов. Научная и культурная политика часто ориентируется на крупные, узнаваемые формы, однако наследие живет в малых различиях. Следует фиксировать версии сел, районов, семейных и диаспоральных сред, различия музыкального сопровождения, темпа, манеры и костюма. Не всякий вариант должен становиться сценическим: некоторые формы ценны именно как локальная память и должны поддерживаться через общинные праздники, записи и обучение внутри сообщества.

Восьмой элемент – регулярное наблюдение за изменениями. Лезгинку нельзя описать один раз и считать работу завершенной. Необходимо периодически фиксировать школьные программы, свадебные практики, фестивальные версии, интернет-челленджи и миграционные изменения. Такой мониторинг не должен быть карательным. Его задача – понять, какие изменения поддерживают традицию, а какие разрывают связь с ее социальным ядром.

Предложенная модель исходит из управляемой вариативности. Канон лезгинки включает ритмическую собранность, вертикальную осанку, выразительный жест, парную дистанцию, связь с музыкой, праздничную публичность и нормы достоинства. Вариативность проявляется в локальных шагах, темповых отличиях, степени виртуозности, костюмных решениях, сценической композиции и цифровых форматах. Традиция сохраняется тогда, когда изменения признаются, но не уничтожают узнаваемое ядро.

Понятие кинесокультурной грамматики, то есть грамматики культуры движения, соединяет структурный и социокультурный анализ лезгинки. В этой грамматике есть «морфология» движений – шаг, жест, поза, прыжок; «синтаксис» исполнения – порядок соединения движений во времени и пространстве; «прагматика» – кто, где и зачем танцует; «семантика» – какие значения приписываются движению. Для лезгинки особенно важна прагматика, потому что один и тот же жест может означать разное на свадьбе, на сцене и в коротком интернет-ролике.

Научная фиксация лезгинки должна избегать двух крайностей. Первая – национально-романтическая мифологизация, при которой сложная история подменяется утверждением о единственном древнем источнике и неизменной подлинности. Вторая – постмодернистское растворение, когда все варианты объявляются равными симулякрами и исчезает вопрос о носителях. Ответственная модель научной фиксации лезгинки возможна между этими полюсами: признавать дискуссионность происхождения, описывать локальные данные, фиксировать социальные правила, различать среды бытования и поддерживать носителей.

Практически такая модель может использоваться при подготовке реестровой заявки, образовательного курса, цифрового архива, фестивальной программы или музейно-выставочного проекта, посвященных сохранению и представлению лезгинки. Минимальной единицей описания лезгинки должен быть не «танец лезгинка вообще», а конкретная практика: где, кем, когда, как, под какую музыку, в какой ситуации, с каким уровнем сценической обработки и каким отношением сообщества. Только такая единица сохраняет живое наследие, а не его обобщенную эмблему.

Заключение

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы:

1. Лезгинку научно корректнее описывать не как единичный танец с закрытым набором движений, а как семейство родственных кавказских танцевальных практик. У этого семейства есть исторически и культурно различимые локальные версии, но есть и общее узнаваемое ядро.

2. Лезгинка выступает формой живого нематериального культурного наследия в аналитическом смысле: она существует через исполнение, обучение, праздник, сценическую интерпретацию, медийное распространение и признание сообщества. При этом в работе не утверждается, что лезгинка включена в Репрезентативный список ЮНЕСКО; такой статус подтвержден для Khorazm dance, Lazgi, что требует терминологического разграничения.

3. Структурное ядро лезгинки составляют ритм, темп, шаг, прыжок, поза, жест, пространственная траектория, парное взаимодействие, музыкальная основа, костюм и импровизация. Эти элементы следует рассматривать вместе, как кинесокультурную грамматику, то есть грамматику культуры движения, где движение несет социальные значения и подчиняется правилам уместности.

4. Устойчивость лезгинки держится на сочетании канона и импровизации. Канон обеспечивает распознаваемость: вертикальную собранность, ритмическую энергию, дистанцию между партнерами, публичное достоинство и связь с музыкой. Импровизация позволяет традиции оставаться живой и реагировать на исполнителя, праздник, сцену и цифровую среду.

5. Социокультурные функции лезгинки включают праздничную, агонально-рекреативную, ритуализирующую, коммуникативную, гендерную, воспитательную, идентификационную, представительскую, диаспоральную, медиальную и туристическую. В разных средах они меняют форму: свадьба, концерт и короткое видео создают разные смысловые конфигурации.

6. Лезгинка участвует в формировании кавказской идентичности, но сама эта идентичность неоднородна. В ней взаимодействуют локальные дагестанские традиции, северокавказский региональный образ, российская сценическая репрезентация, диаспоральная память и медийный бренд. Научное описание должно удерживать эту многослойность.

7. Сохранение движения не равно сохранению культурного контекста. Архив шагов, видеозапись или сценический номер недостаточны, если не описаны носители, повод исполнения, музыкальная среда, правила участия, гендерная дистанция, реакция сообщества и степень обработки. Для лезгинки контекстная документация имеет принципиальное значение.

8. Главный риск современной лезгинки связан не с изменением как таковым, а с неконтролируемым упрощением. Массовая культура и туристический дискурс могут превратить танец в набор стереотипов. Противодействовать этому можно через поддержку локальных вариантов, участие носителей, корректный сценический комментарий, цифровые архивы с метаданными и образовательные программы, где техника соединяется с культурным знанием.

Итоговая позиция исследования такова: лезгинка сохраняется не благодаря полной неизменности, а благодаря способности меняться внутри культурно узнаваемого ядра. Ее охрана должна быть направлена не на замораживание формы, а на поддержание живой системы передачи, где тело, музыка, праздник, достоинство, сообщество и современная медиальная среда находятся в ответственном взаимодействии.

Практические рекомендации вытекают из проведенного анализа: при подготовке образовательных программ, фестивалей, сценических постановок и цифровых архивов необходимо фиксировать не только хореографическую лексику, но и локальный вариант, музыкальное сопровождение, повод исполнения, правила участия, комментарии носителей и степень авторской обработки, а также локальное название танца и его этнохореографические признаки.

Перспективы дальнейших исследований связаны с полевым сравнением локальных версий лезгинки, созданием корпуса видеозаписей с метаданными, описанием диаспоральных практик и анализом того, как социальные сети меняют нормы танцевальной публичности.

Материалы исследования | Research materials

1. В Костанае отметили День чечено-ингушской культуры // El.kz. 2019. 29 июля. https://el.kz/ru/v-kostanae-otmetili-den-checheno-ingushskoy-kultury_36957/
2. Государственный академический заслуженный ансамбль танца Дагестана «Лезгинка» // Культура.РФ. https://www.culture.ru/collectives/91/gosudarstvennyi-akademicheskii-zasluzhennyi-ansambl-tanca-dagestana-lezginka/
3. Ермекбай Ж. А. Традиции и обычаи чеченцев и ингушей в мультикультурной жизни Казахстана // Электронная история Казахстана (e-history.kz). 2016. 25 октября. https://e-history.kz/ru/history-of-kazakhstan/show/9411
4. Каталог объектов нематериального культурного наследия // Государственный Российский Дом народного творчества имени В. Д. Поленова. 2015. 11 марта. https://www.folkcentr.ru/katalog-obektov-nematerialnogo-kulturnogo-naslediya/
5. Конвенция об охране нематериального культурного наследия: принята в г. Париже 17 октября 2003 г. на 32-й сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО. https://ich.unesco.org/
6. Нематериальное культурное наследие России // Культура.РФ. https://www.culture.ru/traditions/culture-heritage/location-russia

7. О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации: Федеральный закон от 20.10.2022 № 402-ФЗ. https://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202210200005
8. Об утверждении Концепции сохранения и развития нематериального этнокультурного достояния Российской Федерации на период до 2030 года: Распоряжение Правительства Российской Федерации от 02.02.2024 № 206-р. https://government.ru/docs/50843/
9. Официальный сайт ансамбля «Лезгинка». https://lezginka.com/
10. Чеченский парный танец «хелхар» // Культура.РФ. https://www.culture.ru/objects/3369/chechenskii-parnyi-tanec-khelkhar
11. Flamenco: inscribed in 2010 on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (nomination file № 00363) // UNESCO. 2010. https://ich.unesco.org/en/RL/flamenco-00363
12. Khorazm dance, Lazgi: inscribed in 2019 on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (nomination file № 01484) // UNESCO. 2019. https://ich.unesco.org/en/RL/khorazm-dance-lazgi-01364
13. Tango: inscribed in 2009 on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (nomination file № 00258) // UNESCO. 2009. https://ich.unesco.org/en/RL/tango-00258

Источники | References

1. Абдулаева М. Ш. Этномузыкальные традиции в многоуровневой структуре идентичностей народов Дагестана // Теория и практика общественного развития. 2013. № 2.
2. Абдуллаева Э. Б. Дагестанское профессиональное музыкальное искусство в историческом развитии: вторая половина XX – начало XXI века // История, археология и этнография Кавказа. 2021. Т. 17. № 2.
3. Абдуллаева Э. Б. Композиторы – собиратели дагестанского фольклора // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12-4 (86).
4. Басирова К. К. Народная музыка и танцы как средство эстетического воспитания дагестанских детей // История, археология и этнография Кавказа. 2020. Т. 16, № 3.
5. Булатова А. Г. Традиционные праздники и обряды народов горного Дагестана в XIX – начале XX века. Л.: Наука, 1988.
6. Булатова А. Г. Хореография в системе некоторых обрядов народов горного Дагестана (вторая половина XIX – начало XX в.) // Быт сельского населения Дагестана (XIX – начало XX в.): сборник статей. Махачкала, 1981.
7. Гаджиева С. Ш. Семья и брак у народов Дагестана в XIX – начале XX в. М.: Наука, 1985.
8. Гаджимурадов И. Чей танец лезгинка? Этимология названия, происхождение танца и природа его хореографии // Вестник антропологии. 2019. № 3 (47).
9. Джабраилова А. Ш. От архетипа к симулякру // Философия и культура. 2018. № 4.
10. Искусство Дагестана в XX столетии / рук. проекта А. Дж. Магомедов. Махачкала: Институт языка, литературы и искусства ДНЦ РАН, 2012.
11. Кешева З. М., Варивода Н. В. Черкесские (адыгские) танцы-состязания: этнографический обзор // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2-2.
12. Кудаев М. Ч. Древние танцы балкарцев и карачаевцев. Нальчик: Эльбрус, 1997.
13. Кудаев М. Ч. Карачаево-балкарские народные танцы. Нальчик: Эльбрус, 1984.
14. Народное музыкальное творчество: учебник / отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005.
15. Современная культура и быт народов Дагестана / отв. ред. С. Ш. Гаджиева. М.: Наука, 1971.
16. Соколова А. Н. История и содержание казачьей лезгинки // Музыкальные и танцевальные традиции славян в современном мире: материалы Международной научной этномузыкологической конференции (Астрахань, 16-17 мая 2014 г.). Астрахань, 2014a.
17. Соколова А. Н. Казачьи танцы как культурный феномен // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2011. № 4.
18. Соколова А. Н. Циркумпонтийская лезгинка // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2014b. № 2 (140).
19. Труженикова Л. А., Мухуева П. У. Зарубежная гастрольная деятельность ансамбля «Лезгинка» как один из факторов развития культурных связей СССР со странами Востока в 1960-е гг. (по материалам периодической печати) // Общество: философия, история, культура. 2020. № 12 (80).
20. Туганов М. С. Осетинские народные танцы. Сталинири: Госиздат Юго-Осетии, 1957.
21. Умаханова А. М. Сценическая интерпретация традиционного хореографического искусства Дагестана. Махачкала: Институт языка, литературы и искусства ДНЦ РАН, 2008.
22. Умаханова А. М. Хореографическое искусство Дагестана: генезис, традиционные формы, выразительная пластика. Изд-е 2-е. Махачкала: Институт языка, литературы и искусства ДНЦ РАН, 2012.
23. Цхурбаева К. Г. Осетинские народные танцы и танцевальная музыка // Из истории русской и советской музыки / сост. М. Пекелис, И. Гивенталь. М.: Музыка, 1978. Вып. 3.
24. Шу Ш. С. Народные танцы адыгов. Нальчик: Эльбрус, 1992.
25. Desmond J. C. Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies // Cultural Critique. 1993. No. 26.
26. Guest A. H. Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement. 4th ed. N. Y. – L.: Routledge, 2005.

27. Kaeppler A. L. Dance in Anthropological Perspective // Annual Review of Anthropology. 1978. Vol. 7.
28. Kirshenblatt-Gimblett B.Intangible Heritage as Metacultural Production // Museum International. 2004. Vol. 56. No. 1-2.
29. Kurin R. Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: A Critical Appraisal // Museum International. 2004. Vol. 56. No. 1-2.
30. Sklar D. On Dance Ethnography // Dance Research Journal. 1991. Vol. 23. No. 1.
31. Smith L. Uses of Heritage. L. – N. Y.: Routledge, 2006.

Информация об авторах | Author information

RU

Суриев Умар Салаудинович[1]
[1] г. Дес-Плейнс, Соединенные Штаты Америки

EN

Umar Salaudinovich Suriev[1]
[1] Des Plaines, The United States of America

[1] *umarssuriev@gmail.com*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 09.04.2026; опубликовано online (published online): 25.06.2026.

Ключевые слова (keywords): модель анализа лезгинки; нематериальное культурное наследие; этнохореология; кавказская идентичность; кинесокультурная грамматика; Lezginka; intangible cultural heritage; ethnochoreology; Caucasian identity; kinesio-cultural grammar.