На правах рукописи

МАГОН Светлана Александровна

ФЛАМЕНКО: ИСТОРИЯ, ЖАНР, КОНЦЕПТОСФЕРА

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Нижний Новгород – 2019

Работа выполнена на кафедре теории музыки
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М.И. Глинки»

Научный руководитель: **Сыров Валерий Николаевич**
доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки», заведующий кафедрой теории музыки

Официальные оппоненты: **Юнусова Виолетта Николаевна**
доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского», профессор кафедры истории зарубежной музыки
Савицкая Елена Александровна
кандидат искусствоведения, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания», старший научный сотрудник Отдела медийных и массовых искусств (сектор художественных проблем массмедиа)

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория»

Защита состоится 6 апреля 2019 года в 17 часов на заседании диссертационного совета Д 210.030.02 на базе ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки» по адресу: 603950, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».

Тексты диссертации и автореферата размещены на официальном сайте ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки» http://nnovcons.ru/

Автореферат разослан «___» _____2019 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

Бочкова
Татьяна Рудольфовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Фламенко есть феномен цыгано-андалусской культуры, представленный системой песенно-танцевальных жанров, т. н. *пало фламенко* (los palos flamencos)[1]. В то же время, это уникальное исполнительское искусство, на всём протяжении своей истории открытое новым веяниям, но при этом остающееся в лоне традиции. Сегодня оно, как и коррида, является национальным брендом Испании, и его популярность в мире высока как никогда.

Интеграция фламенко в отечественную культуру началась в 80-х гг. прошлого века, с кинокартин Карлоса Сауры и музыки Пако дэ Лусиа. Его теоретическое осмысление – проблема которого приобрела особую остроту с открытием первых танцевальных студий (конец 80-х – начало 90-х гг.) – складывалось из немногочисленных творческих контактов с артистами фламенко, попыток интерпретации материалов, привозимых из-за рубежа, собственных наблюдений и размышлений над спецификой музыки и танца. В наше время, несмотря на открывшиеся информационные ресурсы, исследование фламенко так и не обрело музыковедческой ограненности, оставаясь по большей части уделом «просвещенных любителей».

Между тем, творческие события, посвященные фламенко, давно стали частью культурной жизни нашей страны; их размах, равно как и контингент, варьируется от камерных отчётных концертов танцевальных студий до зрелищных фестивалей международного уровня: *¡Viva España!* (Москва, проводится с 2000 г.) и *Северное фламенко* (Санкт-Петербург, с 2001 г.). Более того, в России появились свои профессиональные «кантáоры» – исполнители песен фламенко, – творчество которых высоко оценено на родине этого искусства (Карина «La Dulce», г. Москва).

Всем этим и определена **актуальность исследования**. Но какие аспекты изучения фламенко видятся нам наиболее важными?

В музыкальной науке до недавних пор не было такого аналитического инструмента, который позволил бы взглянуть на пало фламенко как на выразителя *художественного концепта*, представив весь комплекс песенно-танцевальных форм как пространство *концептосферы*[2]. Между тем подобное

---

[1] В этой связи термин *цыгано-андалусский* предложен нами, чтобы выделить этнокультурный ареал, в котором фламенко зарождалось и развивалось как искусство. Термин объемлет несколько этнических составляющих – «цыганскую», «арабскую» и «испанскую», так как само понятие «андалусский» можно трактовать амбивалентно: как имеющее отношение к югу Испании, так и к ал-Андалус (Мусульманская Испания). «Цыгано-андалусский» в контексте диссертации описывает тот слой испанской культуры, который связан исключительно и только с фламенко – не касаясь других культурных форм, существующих в Андалусии параллельно с ним.

[2] В когнитивной лингвистике концепты – ментальные сущности, стоящие за языковым знаком, – могут быть выражены любыми единицами языка: лексемами, фразеологизмами, текстами и т. д. В музыке – а понятие музыкального языка давно не требует доказательств – «оязыковление» концептов точно также возможно как в отдельных «авторских» интонациях, так и более абстрактных структурах – жанрах (Подробнее об этом – в докторской диссертации

имплицитно осуществляется в художественной практике, где давно сложились ставшие уже традиционными представления о смысловой функциональности жанра в той или иной сценической ситуации.

Так, на глубинном понимании концептуальных возможностей жанров-пало построено множество зарубежных и отечественных спектаклей. Среди них – *Utopia* (2011), *Легенда о Жанне д'Арк* (2012), *Возрождаясь* (2014), *Afectos* (2014), *12 записок* (2015). Не менее рельефно концепты цыгано-андалусской культуры реализуются в кинокартинах – что показательно, созданных не только людьми, владеющими языком фламенко, такими как К. Саура, Т. Гатлиф, П. Альмодовар и М. Фиггис. Интуитивное постижение содержательно-концептуальных сторон жанров фламенко не чуждо режиссерским работам Дж. Джармуша («Пределы контроля», 2009), Т. Хэкфорда («Адвокат дьявола», 1997) и К. Миллера («Кот в сапогах», 2011).

Вопрос, какие концепты стоят за тем или иным жанром, определенно заслуживает исследовательского внимания, так как от современной аудитории зачастую требуется не только эмоциональное, но и интеллектуальное проживание того, что происходит на сцене (на телеэкране, в музыке и т. д.). Когнитивная аналитическая парадигма, не так давно пришедшая в музыкознание, дает возможность осмыслить и описать принципы смыслополагания, присущие именно цыгано-андалусской культурной общности; понять – *о чём* эта музыка.

В современном мире, когда искусство фламенко пересекло границы Пиренеев, и в творческих проектах все чаще фигурируют понятия «диалога», «игры смыслов», как никогда важно навести мосты между теорий и практикой и осознать место фламенко в мировом художественном пространстве. В этой ситуации выход на концептуальный анализ лексики поможет лучше понять художественный язык культуры, связывающей принципы мышления Востока и Запада.

Степень научной разработанности темы

В Испании искусство фламенко неотделимо от творческих биографий исполнителей танца и музыки. Сравнительно немного работ посвящено специфике отдельных жанров, среди которых стоит упомянуть антологии Ф. Лары (*Palos y estilos del flamenco*), А. Альварес Кабальеро (*Historia del cante flamenco*), А. Бутлера (*20 cantes flamencos: biografía, historia, genealogía, anécdota*). Широкое распространение получила антология Р. Молины – А. Майрены (*Mundo y formas del cante flamenco*) с систематизацией и описанием большинства песенно-танцевальных форм; её фрагменты в вольных пересказах долгое время питали представления о фламенко в России и за рубежом.

Для нашего исследования интерес представляет диссертационная работа М. Гил Руиза о жанре дэбла *Ornamentación y microtonalidad en la debla: análisis y*

Хохловой А. Л. Когнитивная модель интерпретации в музыкальном искусстве: на материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков. Саратов, 2013. 357 с.).

procedimientos semiográficos (2014)[3]. В ее аналитическом разделе приводится сравнение интонационной структуры нескольких образцов дэблы первой половины XX в. Применяя метод компьютеризированного анализа интонационной графики, автор выявляет буквально «скелет» жанровой модели, связываемый со своеобразной *ладовой моделью,* и представляет ее как «избираемую сознанием кантаора» основу импровизационного самовыражения. Следующим шагом мог бы стать поиск ответов на вопросы: какие ментальные процессы «свернуты» в подобной интонационной структуре и каковы их художественные возможности – если бы таковые входили в проблемное поле упомянутого исследования.

В России системно подходить к фламенко начали в 2000-х годах, что совпало по времени с довольно стремительным распространением танцевальных студий и организацией первых крупных фестивалей. В 2003 г. увидела свет первая монография *Фламенко: тайны забытых легенд* М. Мусалаева, пишущего под псевдонимом Эль Монте Анди. Несмотря на ее очевидную популяризаторскую направленность, российский читатель, наконец, получил возможность представить фламенко в полноте творческой триады – *канте-байле-токе* – и обозреть панораму его эволюции от истоков до современности. Концепция легенды, положенная в основу монографии, отражает известную зыбкость гипотез относительно происхождения и развития языка фламенко, исторических стимулов его формирования, где сложно отделить факты от художественного вымысла.

Попытка исследовать семантическое пространство отдельного жанра фламенко впервые была осуществлена в диссертационной работе филолога А. Дяченко *Саэта как лингвокультурный феномен: типологический и лингвостилистический анализ* (2012), предметом которой стала уникальная форма испанского песенно-религиозного фольклора.

Некоторые идеи, высказанные в исследовании Ю. Мельчаковой *Испанская национальная картина мира: взаимодействие искусства и религии* (2007), стали отправной точкой для понимания базовых категорий фламенко – *дуэнде* и *канте хондо*.

Заслуживают внимания публикации о фламенко, возникшие на почве смежных областей научного интереса: И. Кряжевой и Г. Кастро Буэндии (ибероамериканистика), Л. Эрнандес (телесно-ориентированная психотерапия), Т. Сергеевой (западно-арабская музыкальная классика). Фламенко в контексте испанской национальной идентичности, проблема которой обрела остроту после ухода Ф. Франко, до сих пор является предметом полемики в трудах антропологов (К. Крузес Рольдан, А. Ариньо Вильярройя, Х. К. Риос Мартин) и социологов (Г. Стейнгресс, Ф. Айс Грасиа).

Концептосфера фламенко – понимаемая нами как совокупность концептов цыгано-андалусского культурного пространства – никогда прежде не была предметом специальных исследований. Опорой наших изысканий послужил

[3] Дэбла (debla) – один из наиболее старых жанров фламенко, исполняемых без инструментального сопровождения.

сравнительный анализ испанской и русской систем языкового сознания в диссертациях и статьях И. Изотовой, С. Воркачева, Н. Соловьёвой, Н. Поповой, О. Попова, Ю. Инчиковой, С. Зыковой. Также упомянем публикации Е. Астаховой – *Испания как метафора* и *Цвет в образе Испании*, дающие выход в семантическое измерение испанской культуры. Однако необходимо принять во внимание, что фламенко оперирует концептами не столько Испании, сколько Андалусии – самобытного и многокомпонентного по этно- и социокультурному составу испанского региона.

Возможности и перспективы когнитологического дискурса в музыкознании освещены в двух диссертационных исследованиях: *Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов)* (2005) А. Амраховой и *Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве: на материале камерных сочинений венских классиков* (2013) А. Хохловой. Существование данных работ позволило нам не углубляться в методологические основания когнитивного подхода и сосредоточиться непосредственно на концептуально-семантических свойствах музыки фламенко.

Объектом исследования является фламенко как феномен цыгано-андалусской культуры. **Предмет** – его разнообразные жанры (пало фламенко), рассмотренные сквозь призму культурных взаимодействий и смыслонесущих связей.

Цель исследования – создание алгоритма анализа сложных культурных концептов, каковым является фламенко, и систематизация на его основе жанров этого культурного феномена. Достижение поставленной цели осуществимо в ходе решения следующих задач. Это:

– характеристика феномена фламенко посредствам обзора известных на сегодняшний день этимологических трактовок, дефиниций, а также примеров систематизации его форм;

– освещение исторического фона, включающего стадии наиболее интенсивного и противоречивого процесса становления художественного феномена фламенко;

– обоснование его сценической природы;

– рассмотрение генезиса жанра и анализ его влияния на строение жанровой материи, отслеживание процессов смыслообразования на уровне жанровой структуры;

– доказательство корреляции между жанром фламенко и текстом, между жанровой структурой и цыгано-андалусской художественной моделью мира;

– анализ основных художественных концептов фламенко;

– построение на их основе новой классификации этого культурного феномена.

Материалом диссертационной работы послужили:

– музыка фламенко разных лет (от «Albom d’Oro» А. Чакона (1909) до «Beyond the Memory» памяти Пако дэ Лусиа (2016); как в классических, так и

фьюжн-образцах («Indialucía» М. Чаховски (2005), «Sketches of Spain» (1959) Майлза Дэвиса, **Von Magnet**, **Flametal**, **Ojos de Brujo**, **Chambao** и др.);

– спектакли («Afectos» Р. Молины, «Gypsy Passion» Х. Кортеса, «Utopia» М. Пахес);

– фильмы («Sevillanas» (1991), «Flamenco» (1995, 2001), «Carmen» (1983), «Bodas de Sangre» (1981), «El Amor Brujo» (1986) К. Сауры; «Corre, Gitano» (1981), «Vengo» (2000), «Latcho Drom» (1993) Т. Гатлифа; «La Flor de mi Secreto» (1995), «Volver» (2006) П. Альмодовара).

В числе **источников** назовём цикл телевизионных передач о фламенко *Rito y Geografia del Cante Flamenco*, включающий 89 серий, вышедших на телеэкраны в период 1971-1973 гг., и его продолжение *Rito y Geografia del Baile Flamenco*, показанных в 1976-1977 гг.; научный периодический журнал *La Madrugá* (2009-2015); отдельные статьи журнала о танце *Telethusa* (2008-2016), специального издания Института фламенко в Андалусии (Centro Andaluz de Documentación del Flamenco) – *La Nueva Alboreá* и журнала об испанской культуре *Demófilo*.

Теоретической основой исследования стали положения, разработанные зарубежными и отечественными учеными в разных областях научного знания. В первую очередь это работы *фламенкологов*[4]: Б. Инфанты, Г. Кастро Буэндии, Р. Молины и А. Майрены, К. Крузес Рольдан, Г. Стейнгресса, М. Гил Руиса, Т. Деваал Мэйлфита; Эль Монте Анди (М. Мусалаева).

Помимо этого, были востребованы труды в сфере испанистики и ибероамериканской культуры (И. Кряжева, Ю. Мельчакова, И. Мартынов, А. Морозова); фольклора, этномузыковедения и теории фольклорного дискурса (О. Пашина, Ю. Эмер, И. Еолян, И. Земцовский); теории жанра и стиля в музыке (О. Соколов, Е. Назайкинский, М. Михайлов, М. Арановский); востоковедения (Е. Назайкинский, Е. Алкон, В. Юнусова, Т. Сергеева, Э. Саид); теории текста (Ю. Кристева, М. Бахтин, Ю. Лотман, Н. Рымарь); цыганологии (Т. Щербакова, Н. Бессонов, Н. Деметер, В. Шаповал); теории ритма (Ю. Холопов, В. Холопова, М. Харлап); когнитивистики и фреймовой семантики (А. Амрахова, А. Хохлова, Е. Кубрякова, Ю. Степанов, Н. Азарова, С. Воркачев, И. Гофман, В. Демьянков, Ю. Тетерина, Е. Огнева); философии и психологии (М. дэ Унамуно, К. Юнг, Э. Фромм, Р. Мей, Э. Кюблер-Росс); семиотики, в том числе, музыкальной (Р. Барт, У. Эко, Ю. Лотман, М. Бонфельд, И. Стогний, Л. Шаймухаметова, А. Дяченко).

В основу **методологии** положен комплексный подход, совмещающий как методы, зарекомендовавшие себя в музыкознании (компаративистику, герменевтический и структурный анализ), так и теоретические положения из других дисциплин: фламенкологии и когнитологии (семантико-когнитивный, этимологический, фреймовый метод).

Научная новизна состоит в том, что данное исследование – это первая попытка взглянуть на искусство фламенко с позиции когнитивного подхода и представить обширный комплекс песенно-танцевальных форм, входящих в его «жанровый каталог», во взаимосвязи с концептами цыгано-андалусской культуры.

---

[4] Термины «фламенкология» и «фламенколог» вошли в научный лексикон после издания работы А. Гонсалес Климента *Flamencología. Toros, cante y baile* (1955).

В диссертации создан алгоритм анализа культурных феноменов, являющихся сложными концептами, несущими в себе не только богатый ассоциативный культурный слой, но и обладающими сильным жанрообразующим ферментом. В работе упорядочены и вербализованы смысловые структуры канте фламенко, объяснён принцип формирования новых жанровых моделей и порядок их «естественного отбора». Впервые установлена корреляция между понятиями жанра фламенко и текста и предложен способ его чтения в интертекстуальном пространстве художественной культуры.

Положения, выносимые на защиту:

1. Фламенко есть отражение цыгано-андалусской картины мира в своеобразной художественной форме. Генезис фламенко определил множественность этнокультурных представлений о реальности, зафиксированных в его музыкально-пластическом языке.

2. Процессы концептуализации цыгано-андалусской действительности запечатлены в жанре – пало фламенко. В структуру каждого жанра входят элементы, связанные с определенной когнитивной моделью (фреймом), которую возможно распознать и прочесть как в собственной культурной нише, так и за её пределами.

3. Это дает основание для построения типологии песенно-танцевальных форм по их соотнесению с тем или иным универсальным концептом: *Смерть*, *Одиночество*, *Радость*, *Любовь*, *Мужчина* и *Женщина,* – каждый из которых обладает индивидуальным спектром «стереотипных ситуаций» во фламенко. Реализация этих стереотипов позволяет пало фламенко выполнять драматургическую функцию в театрализованном спектакле.

4. Поскольку сценическая история фламенко сформировала квази-синкретическую формулу *канте-байле-токе* (пение-танец-гитарное сопровождение), смысловой потенциал жанра-пало наилучшим образом раскрывается в полноте творческих видов данной триады.

Теоретическая значимость работы состоит в расширении методологии исследования фламенко благодаря использованию междисциплинарного подхода. Кроме того, в диссертации заложены основы фреймового анализа музыки фламенко; представлена новая классификация песенно-танцевальных форм, разрешающая, насколько это возможно, противоречия уже существующих типологий; предложен вариант терминологических обозначений для музыкального анализа фламенко, в частности, термины «жанровый лейтмотив», «первичные и вторичные элементы традиционного слоя». Объяснены и устранены многие разночтения в терминологической базе фламенко; дано новое прочтение некоторых жанров за счет углубления в языковую сферу (цыганский язык, этимологические архетипы) и компаративного анализа песенно-танцевальных форм разных периодов истории фламенко.

Практическая ценность исследования – в возможности опираться на предлагаемый материал в курсе отечественной и зарубежной музыки, музыки народов мира и массовых музыкальных жанров в разделах, соприкасающихся с

испанской культурой. Работа может привлечь внимание всех интересующихся фламенко, испанской музыкой и ибероамериканской культурой и позволяет на новом уровне понимать, читать и интерпретировать фламенко в разнообразных аспектах художественного творчества. Кроме того, анализ семантического строя жанров испанской музыки в классических произведениях, несомненно, принесёт пользу музыкальной герменевтике.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации вошли в авторские учебные курсы «Фольклор народов мира» и «История и теория народной художественной культуры», читаемые автором в Нижегородской консерватории им. М.И. Глинки с 2013 года. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры теории музыки. Ряд статей, опирающихся на ее материалы, опубликован в научных изданиях, включая рекомендованные экспертным советом ВАК Министерства образования и науки РФ. Идеи диссертации также озвучены в докладах и выступлениях на научных конференциях, среди которых Международная научная конференция «Музыка в диалоге культур и цивилизаций» (Нижний Новгород, 14-18 ноября 2016 г., тема доклада «Булериас и коррида: одно зеркало на двоих»); Международная научно-методическая конференция аспирантов, соискателей и преподавателей вузов, посвященная 70-летию Нижегородской консерватории «Музыкальное образование и наука» (Нижний Новгород, 11-13 мая 2016, тема доклада «Эпоха *operá flamenca*: попытка реабилитации»).

Особенности **структуры** диссертации подчинены вышеперечисленным задачам, а также необходимости ввести читателя в малознакомый материал, поэтому первая глава носит экспонирующий характер (терминология, история) и содержит экскурс в теорию фламенко. Вторая глава подводит к типологии, обеспечивая читателя необходимым инструментарием для ее понимания. Третья глава излагает собственно типологию и, на ее основе, характеристику основных концептов цыгано-андалусской художественной картины мира. Кроме того, в диссертации есть Введение, Заключение, библиографический перечень, включающий 306 источников (не считая нотных изданий), из которых 88 на иностранных языках, и Приложение в виде графических примеров систематизации форм фламенко.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

ГЛАВА 1. ФЛАМЕНКО КАК ПРЕДМЕТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

В параграфе **1.1 Фламенко: этимология и дефиниции** на основе гипотез Ф. Родригес Молины, К. Альмендроса, Х. Борроу, Б. Инфанте составлен этимологический портрет фламенко, отражающий общие представления о стилистике музыки и танца, тематике песен и характере экспрессии. Приведены основные дефинитивные подходы к фламенко, в которых оно осознается как стиль, жанр и самобытная культура; представлен эссенциалистский (сфера

антропологии) и эволюционистский (сфера социологии) взгляд на искусство фламенко в Испании и Западной Европе.

Поскольку ни когнитивный аспект, ни специфика сценического бытования не отражены в найденных формулировках, мы предлагаем определение, позиция которого обозначила ход нашего исследования: *фламенко есть искусство, теснейшим образом связанное со сценой и репрезентирующее в устоявшихся песенно-танцевальных формах (пало фламенко) художественные константы цыгано-андалусской культуры*[5].

В параграфе **1.2 Обзор классификаций** рассмотрены основные типологии фламенко, в частности, И. Росси и С. Каржавина (по ритмическому соотношению вокала и аккомпанемента), Х. К. Риос Мартина (по фольклорным истокам), Р. Молины – А. Майрены (по эволюционно-стилистическому критерию); дана оценка их сегодняшней актуальности. В наши дни довольно распространена классификация по типу метроритмической структуры, позволяющая говорить о пяти жанровых группах фламенко: танго (двух-, четырёхдольные пало), фанданго (трёх-, двенадцатидольные), солеа (двенадцатидольные), сигирийя (двенадцатидольные), петенера/ гуахира (6/8+3/4) – на основе ритмического инварианта. Такая группировка содержит много условностей. Например, для группы фанданго, отличающейся большим видовым разнообразием, «тернарность» может выступать определяющим критерием лишь с формальной стороны. Стилистическая удалённость многих жанровых видов от родового первоисточника говорит о необходимости обратить внимание и на *фактор генезиса*, помимо часто условной ритмической общности. Это делает возможным проследить процессы смыслообразования в парадигме каждой жанровой группы фламенко – что и стало определяющим в ходе диссертационной работы.

1.3 *Театральная эпоха* в истории фламенко: попытка реабилитации. В науке о фламенко устоялась общепринятая периодизация – с собственной терминологией и набором аксиологических установок, связанных не в последнюю очередь с эссенциалистским течением. В ней представлены шесть крупных стадий: период закрытости (*periodo hermético),* период инициации *(etapa iniciál),* период кафе кантанте, или «Золотой век» *(café cantante/"Oro del flamenco"),* театральный период *(epoca teatrál),* период «возрождения» *(Renacimiento del flamenco),* а также «новое» фламенко *(flamenco nuevo)*.

Время театрально-сценического бытования (1910-1955 гг.) – большая часть которого приходится на годы правления генерала Ф. Франко – как правило, связывают с вырождением «подлинного» фламенко. Суть театрального периода в следующем: кафе кантанте в силу различных причин постепенно утрачивают статус «артистических кофеен», и искусство фламенко перемещается на театральную сцену и арену боя быков, т. н. *пласа дэ торос*. Вместе со сменой среды бытования меняется и облик жанра: камерную интимность кафе вытесняет установка на экстравертную зрелищность и масштабность, подобную корриде или

---

[5] Термин «константы» был предложен акад. Ю. Степановым для анализа русской культуры. Этим же термином пользуется Ю. Мельчакова в описании испанской национальной картины мира.

испанскому футболу. Естественно, что подобная перемена могла дать положительный эффект лишь в отношении визуальных форм искусства – и действительно, театральный период нередко именуют *«золотой эпохой» танца*, точно так же, как некогда называли эпоху кафе кантанте по отношению к пению-канте.

Качественный сдвиг, произошедший в танцевальной сфере, отразился на всей творческой триаде. В результате этого:

– был запущен процесс переориентирования многих изначально вокальных пало фламенко для сценического танца, в ряду прочих возникали танцевальные формы мартинете, сигирийи, солеа, алегрии. Некогда исключительно песенные жанры обрели зримое пластическое выражение; за счет выработавшихся семантических связей в творческой формуле *канте-байле-токе* хореографический жест ассоциативно скрепился с соответствующей музыкой;

– образовался круг характерных «образов танца», которые до сих пор не утратили актуальности. Например, концепция светотеневого отражения двух миров в сигирийе, предложенная танцором В. Эскудерой в 40-х гг. прошлого века;

– произошло установление прочной связи жанров фламенко с конкретными сценическими ситуациями; пало начали выполнять драматургическую функцию в спектакле. Это привело к тому, что не все пало фламенко оказались в равной степени пригодными для новой сцены: жанры, не обладавшие «эксклюзивной» стилистикой, остались попросту невостребованными;

– театральная среда способствовала реформе танцевального стиля: появился новый вид танца – балет фламенко, – синтезирующий традиционное фламенко с классической хореографией, которая впоследствии могла быть дополнена элементами модерна, контемпорари и даже тайцзы-цюаня.

Таким образом:

1. поскольку теория фламенко складывалась в изысканиях практиков, весьма вольно обращавшихся с музыкальной терминологией, наука была вынуждена принять тот своеобразный терминологический аппарат, который успел войти в разговорный обиход;
2. из-за глубинных противоречий в интерпретации фламенко у разных научных «фракций» («эссенциалисты» и «эволюционисты») установить его границы в культуре Испании в ближайшее время едва ли возможно;
3. фламенко, в зависимости от контекста, функционирует в разных значениях: как стиль, жанр, искусство, бренд, культура – каждому из которых возможно дать справедливое обоснование[6];
4. за время существования фламенкологии было предпринято множество попыток классифицировать жанры фламенко; большинство известных нам типологий основывается на общности в ритмической структуре – взятой и нами за основу типизации, с учётом фактора генезиса

[6] Заметим, что подобная многозначность присуща не только фламенко, но и многим другим музыкальным явлениям современности. В их числе афроамериканский блюз, сальса, дарк-кабаре и т. д.

жанровых групп;

5. формирование искусства фламенко началось с появлением кафе кантанте и постановки дела на «коммерческие рельсы». Определенная зависимость от сцены и публики является одной из его характерных особенностей;

6. театральная эпоха оказала мощнейшее воздействие на его развитие, несмотря на то, что в истории фламенко этот период зачастую характеризуют дегенеративными эпитетами, в спектре от стагнации до регресса;

7. искусство фламенко является отражением цыгано-андалусской картины мира; вместе с тем, оно теснейшим образом связано с настоящим моментом и актуальной формой преподнесения того или иного смысла;

8. жанры фламенко могут быть рассмотрены как репрезентанты этнокультурных концептов;

9. чем теснее соприкасается национальное с универсальным в структуре художественного концепта фламенко, тем выше жизнеспособность и коммуникативный потенциал жанра.

ГЛАВА 2. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ГЕНЕЗИС ФЛАМЕНКО

На юге Испании фламенко бытует единовременно в трёх коммуникативных формах: уличное фламенко, традиционное и сценическое, – в которых отображены три его онтологические грани. Путём экстраполяции свойств этих форм на особенности пало фламенко возможно выделить три «слоя» его музыкальной структуры:

1. *праисторический* (хранит память об этапах эволюции жанровых групп; демонстрирует этнолингвистические истоки);
2. *традиционный* («сердце» структуры; представляет жанрово-стилистический базис фламенко, производит и тиражирует тексты; функционирует как «хранилище» концептов);
3. *интертекстуальный* (показывает взаимодействие текстов на уровне художественного замысла).

Совокупность и диалектическое взаимодействие названных слоёв составляют основу жанрового генезиса фламенко. В диссертации предлагается их детальный разбор.

2.1 Праисторический слой

В параграфах **2.1.1**, **2.1.2**, **2.1.3** описаны три основных этнокультурных истока: индийский, арабский и африканский (субсахарский) – связь с которыми прослеживается и в музыкальном языке, и в концептуально-семантической панораме фламенко. Так, мы выяснили, что от Индии (через цыган) культурой фламенко были усвоены рудименты религиозно-философской индуистской системы, вошедшие в структуру мортального концепта; от ал-Андалус – ностальгически-любовная сфера, родственная португальскому саудади и боснийскому севдаху; от Чёрной Африки – витальная чувственность.

2.2 Традиционный слой

Взгляд на традицию фламенко в Испании и за ее пределами неоднократно менялся. При Франко факт изначальной принадлежности фламенко маргинальным низам и тема социального отчуждения оказались вычеркнутыми из его биографии. Патримониальная сущность фламенко нашла выход в эстетике пенья-клубов, возникших как реакция на популяризацию национального искусства в 50-х гг. прошлого века. Здесь сложилось особое социально замкнутое *художественное пространство*, включавшее собственные нарративы, поэтику, способ восприятия и специфический язык, доступный членам пенья-сообществ. Выразителем этого художественного пространства в музыке является жанр – а точнее, многочисленные жанры-пало, проявляющие текстовые свойства. Отдельные текстовые элементы пало фламенко способны сохранять память об изначальном жанровом контексте даже в отрыве от него. Речь идёт о кодировании в музыкальной стилистике жанра символов определенных психоэмоциональных состояний или даже ситуаций, имеющих этно- и социокультурную обусловленность, индивидуальных для каждого пало фламенко. В художественном произведении они принимают функцию «жанрового лейтмотива».

Эти элементы не равнозначны по своим задачам, что ясно из общего предпочтения классифицировать жанры фламенко в соответствии с метроритмическим принципом[7]. Ритмическая структура во фламенко обладает свойством жанрового обобщения, скрепляя пало, входящие в ту или иную группу, некой единой концепцией. Поэтому в иерархии текстовых элементов первую ступень занимает компáс[8], который мы относим к *первичным элементам традиционного слоя (ПЭТС)*.

Некоторые элементы жанровой ткани представляют собой исторически сложившиеся формы, запрограммированные на детализацию жанрового содержания. Попадая в чуждую им семантическую среду, например, в тексты иной жанровой группы, эти элементы – они обозначены нами как *вторичные элементы традиционного слоя (ВЭТС)* – не только не поглощаются иным контекстом, но становятся «эхом» своего первоначального смыслового поля, которое, как правило, мгновенно схватывается вниманием восприимчивого слушателя. Функцию вторичного элемента способна принимать отдельная интонация, интонационный комплекс, тембр, фальсета[9], словесная формула (*teritit*ran-tran-tran алегрии дэ Кадис) и др.

---

[7] Само слово «пáло» этимологически очерчивает область ритмики: палкой (palo – палка, *исп.*) в старину отбивали ритм песни – или ударяя по земле, или отстукивая по столу ивовой тростинкой. Отсюда – устойчивое наименование одной из групп жанров *a palo seco*, то есть буквально петь без инструментального сопровождения, «с одной “палкой”».

[8] В теории фламенко компас предстает двояко: как идея некой цикличной ритмической формы и ритм, соподчиненный гармонической последовательности и организующий музыкальную фразу.

[9] Фальсета – музыкальное построение в гитарной партии, в сжатой форме демонстрирующее интонационно-гармоническую модель жанра.

В свою очередь, первичные и вторичные элементы играют существенную роль в интертекстуальном анализе. Он представлен в параграфе **2.3 Интертекстуальный слой**, где рассматриваются особенности «диалога» между жанровыми группами фламенко, а также между фламенко и музыкой других культур.

В условиях, когда творчество современных артистов ограничено «каталогом» устоявшихся песенно-танцевальных форм, нередко предпринимаются попытки переосмыслить их жанровый контекст. Так, возникает мотив «игры» с концептами, не противоречащей естественной для фламенко тяге к беспрерывному становлению. Эта концептуальная игра осуществима:

1. внутри самого фламенко, за счет художественного взаимодействия концептуально-семантических элементов, принадлежащих разным родовидовым группам;

2. на почве европейской культуры, в музыке как опусной, так и этнической.

Вторая группа также имеет два «полюса», между которыми возможен свой спектр промежуточных вариантов. На одном полюсе отдельно взятый *жанр* фламенко со всеми его контекстуальными параметрами наделяется чертами метафоры – подобно аргентинскому танго, которому некогда была отведена роль соблазняюще-деструктивной силы. На другом полюсе уже само *фламенко*, как самостоятельная культура, становится метафорой, объектом рефлексии. В музыке оно предстает стилистически усреднённо, без жанровой конкретизации, подразумевая некую художественную интерпретацию испанской культуры. Но поскольку интерпретация опирается на индивидуальные представления о предмете, даже в композициях «второго полюса», так или иначе, присутствует намёк на некий реально существующий жанр, который возможно распознать при наличии слухового опыта.

Таким образом:

– в музыкальном жанре фламенко можно выделить три слоя, коррелирующих с формами его коммуникативного дискурса – праисторический, традиционный и интертекстуальный;

– эти слои отражают генезис жанра как в синхроническом, так и в диахроническом срезе, включая процессы формирования его смыслового поля;

– жанр фламенко может быть рассмотрен как текст, структура которого иерархически организована;

– на верхних ступенях этой структуры – элементы, обозначенные нами как «первичные и вторичные элементы традиционного слоя» (ПЭТС и ВЭТС); вторичные элементы могут быть представлены любыми единицами музыкальной структуры жанра, первичные – только компáсом;

– на интертекстуальном уровне прочтения они принимают функцию «жанрового лейтмотива», отсылая к исходному контексту, будучи даже изъятыми из него;

– поскольку жанр является репрезентантом некоего художественного концепта, на основе родовидовых связей песенно-танцевальных форм возможно представить фламенко как концептуальную систему.

ГЛАВА 3. К ТИПОЛОГИИ ФЛАМЕНКО: ЖАНР В ЗЕРКАЛЕ КОНЦЕПТОСФЕРЫ

В основу предлагаемой типологии положен принцип когнитивной интерпретации фламенко, позволивший учесть особенности избранной стилевой среды и обнаружить концептуальные связи в стилистическом многообразии жанров.

Фламенко как феномен соподчинения а) цыганской и б) испанской концептуальных систем обладает уникальной *концептосферой*, то есть совокупностью концептов, из которых, как из мозаичных фрагментов, складывается полотно миропонимания носителей языка[10]. Ввиду этой двойственности фламенко, в каких-то его жанрах усилена связь со смысловыми конструктами группы а), в прочих – с группой б). Поэтому нередко образный круг фламенко замыкается энергетическим полем характерного этноцентрического мировосприятия: скажем, большинство «цыганских» жанров инспирировано трагическими вехами истории – чем и обусловлено такое разнообразие музыкально-пластического выражения концепта *Смерть*.

Мы выносим в типологию шесть концептов, которые представлены соответствующей группой жанров: *Смерть, Одиночество, Радость, Любовь, Женщина* и *Мужчина.* Для полноценного осмысления концептуальной системы фламенко воспользуемся такой когнитивной моделью как *фрейм.* Термин, пришедший из сферы искусственного интеллекта и означающий структуру данных для представления стереотипной ситуации[11], позволит описать ментальные схемы, зашифрованные в музыкальной материи жанра, впечатанные в его геном. В границах нашей типологии, понятие «концепт» выступает в качестве широко трактуемого, объединяющего понятия для ряда этнокультурных фреймов, раскрывающих его с той или иной стороны и соотносимых с определенными жанрами фламенко. Например, концепт *Радость* может быть выражен в таких фреймах как *мавританский праздник*, *тихая мечта*, *триумф* и т. п. В свою очередь, сам «сгусток смысла», его средоточие, обнаруживается в музыкальных элементах, выполняющих функцию ВЭТС и ПЭТС.

Дифференцировать жанры внутри группы удобно в форме трёхуровневой центричной модели. Назовём эти уровни ***областью объекта*** – где «национальные» смысловые единицы приближены к универсальным, не имеющим этнолингвистических границ; ***центр*** и ***область периферии*** – где смысл максимально сужается и интертекстуальное прочтение становится невозможным без специального тезауруса.

3.1 Концепт *Смерть.* В отличие от бывших испанских колоний, где смерть антропоморфна и «зрима», в самой Испании она не сопряжена с танатолатрией и не иконографична, хотя её опосредованная фетишизация в некотором роде присуща и иберам: еще Хемингуэй в книге о корриде «Смерть после полудня» предположил, что желто-красный флаг Испании есть символичное изображение

[10] Маслова, В. Введение в когнитивную лингвистику. М., 2011. С.34.
[11] Минский, М. Фреймы для представления знаний. М., 1979. 152 с.

песка и крови на нём. Смерть осознается как процесс, оттого и формы её воплощения исключительно динамичны. По музыкальному языку жанры концепта *Смерть* объединяет несколько признаков: ритмический (двенадцатидольная основа с различным распределением метрических акцентов внутри гемиольной структуры); ритмоинтонационный (плачевая природа интонирования вкупе с утрированно выразительным «говорением», в котором нарративный посыл сведён к минимуму). Кроме того, для жанров *а пало сэко* (a palo seco), входящих в данную рубрику, свойственно интонационно-ладовое, синтаксическое, лексико-семантическое и экспрессивно-исполнительское сходство.

Исходя из того, что фреймы идентифицируют *Смерть* в некоем действии – в соответствии с моделью мира цыгано-андалусской этнической общности, – мы получили следующее. Объект: А) битва со смертью (мартинете); Б) смерть как судьба (сигирийя); В) смерть-охотник (петенера). Центр: А) смерть-освобождение (карселера); Б) смерть как сон (нана). Периферия: дэбла и тона.

Концептуализация ***Одиночества*** (параграф **3.2**) осуществляется в жанре солеа, где оно зафиксировано на уровне этимологического архетипа. Особую смысловую краску ей сообщает *булерийный принцип*, итогом претворения которого стал самостоятельный жанр солеа пор булериас: из гармоничного соединения «одиночества» и отчаянной «жажды жизни», заложенной в булерии, в художественном пространстве фламенко проявился конструкт *обретения вкуса жизни через эротическое переживание*.

К области объекта концепта ***Радость*** (параграф **3.3**) можно отнести следующие фреймы: А) триумф (алегрия); Б) всеобщий праздник/карнавал (румба и танго дэ Кадис); В) светлая мечта (гуахира); Г) пульс жизни (халео). Центр: свадебка/мавританский праздник (замбра). Область периферии составляют *кантиньяс*: караколь, мирабра, ромера.

По своему эмотивному содержанию эти жанры противоположны группе *Смерть* и онтологически её уравновешивают. Их музыкальный язык неоднороден; ряд объединяющих критериев касается темпоритмического тонуса, типа взаимодействия певца и аккомпаниатора, а также лексико-семантического состава поэтического текста. Другой отличительный признак группы – танцевально-пространственный, подразумевающий охват большой сценической площади, не в последнюю очередь за счет реквизита (шали-мантона, веера, юбки бата дэ кола), требующего раздвижения пространственных границ. Причем нередко и сам реквизит отождествляется с живым существом, которое также «претендует» на некоторую часть сценического места. Поскольку радость у южных народностей преимущественно коллективна и экспансивна, все это находит отражение в соответствующем строе музыки, обилии хоров в песенных припевах и активном «многослойном» халео[12] с задействованием большого числа

[12] Комплекс звуковых приёмов поддержки исполнителя фламенко: ритмичные хлопки в ладоши, прищелкивания пальцами, целая система устойчивых возгласов-восклицаний (“¡olé!”, “¡eso es!”, “¡água!”).

участников. С технической же стороны – в относительно простой ритмической линии, которую можно подхватить сходу в течение фиесты.

Концепт ***Любовь*** (параграф **3.4**) в испанской культуре, согласно О. Попову, сопоставим с русской «страстью», в то время как сама страсть в языковой картине Испании несет характер пассивности и бездействия. Любовная сфера, так или иначе, пронизывает большинство форм фламенко. Но все же есть отдельная группа, где *Любовь* предстает доминирующим концептом – фанданго, некогда входившее в корпус *канте фламенко* и противопоставляемое *канте хондо*. В свете психоаналитических концепций фламенко со смысловой доминантой «любовь» и канте хондо с его мортальным «нутром» видятся ипостасями одного и того же явления, в котором «amore» и «morte» слиянны в единое чудовищное целое.

Как выяснилось в ходе исследования, для концепта *Любовь* в музыке фламенко необходимо присутствие четырёх факторов: автентичности, тернарного компаса, любовно-лирического уклона поэтического текста и четкого разведения функций певца и аккомпаниатора. К области объекта, таким образом, относятся жанры, обладающие комплексом указанных свойств: фанданго дэ Уэльва и старинные малагеньи. Центр принадлежит региональным фанданго-формам (т. н. *фандангос абандолаос*), включая левантийские таранто и таранту. Область периферии связана с большинством минеро-левантийских пало; современными малагеньями, чей музыкальный язык прошел череду взаимовлияний с песнями Леванта, и разнообразные «авторские» фанданго (т. н. *фандангос персоналес*), стилистически отсылающие к театральному периоду истории фламенко.

Параграф **3.5** посвящен концептам ***Мужчина*** и ***Женщина***. В сценическом прочтении жанр фламенко может выступать как *гендерная метафора,* обретающая силу тогда, когда необходимо либо обратить внимание на персонаж как на доминантный сексуально привлекательный объект, либо когда нужно драматургически обозначить переход из одной ролевой поведенческой модели в противоположную («Легенда о Жанне д'Арк» Н. Зайковой). Последнее в традиционной культуре присуще исключительно женским персонажам, попавшим в трагическую ситуацию и вынужденным проявлять совершенно не те качества, которые им прописаны в социуме.

В диссертации интерпретируются три основных жанра, в которых наиболее ярко представлены женский и мужской варианты гендерных программ: фаррука, гарротин и тьенто, где первые два составляют бинарную оппозицию, а третий, с программой *Искушение*, подчеркивает гендерные качества персонажа.

В итоге в диссертации показаны шесть базисных для цыгано-андалусской культуры концептов с помощью тех жанров, которые реализуют некую когнитивную модель с наибольшей полнотой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, фламенко во всем многообразии жанров-пало представляет собой отражение цыгано-андалусской художественной картины мира. В его ментальном поле (понимаемом как «дух культуры») можно усмотреть проекцию

общецыганской ментальности: артистизм, способность быстро адаптироваться к новому, впитывать и трансформировать лексические и культурные модели – сохраняя при всем этом исключительную самобытность.

В ходе исследования были актуализированы следующие **выводы**:

1. пало фламенко имеет сложное строение, представленное тремя слоями – праисторическим, традиционным и интертекстуальным. В зависимости от эпохи и основного типа коммуникации каждый из слоев проявляется в большей или меньшей степени;

2. неизменной стилистической частью – «жанровым кодом» – фламенко является некая индивидуальная референтная единица музыкальной ткани (ПЭТС, ВЭТС), которая выполняет задачу хранения и передачи смысла. За счет нерасторжимой взаимосвязи видов искусства фламенко семантические аналоги ВЭТС возможно обнаружить в них всех. В художественном тексте ВЭТС принимают роль *жанрового лейтмотива*;

3. когнитивно обусловленная группировка жанров – учитывающая генезис фламенко – дает возможность установить родовидовые связи между, казалось бы, стилистически далёкими песенно-танцевальными формами. Таким образом, мы рассмотрели шесть основных групп-концептов, отвечающих цыгано-андалусскому мировидению: *Любовь*, *Смерть*, *Одиночество*, *Радость*, *Женщина, Мужчина.* Будучи репрезентантом концепта, жанр способен выполнять сложные драматургические задачи в театрально-сценических условиях;

4. язык фламенко был детерминирован сценой, совершенствуясь в напряженной атмосфере конкурирующих кафе кантанте второй половины XIX – начала XX вв. Это привело к образованию некой эталонной структуры – как отдельного жанра, так и сценического номера, включая стилистические и конструктивно-исполнительские нюансы (типы *аланте* и *атрас*). В такой обстановке сформировалась квази-синкретичная исполнительская формула – *канте, байле, токе*, – объединившая основные для фламенко профессиональные сферы. Поэтому для полноценного семантико-когнитивного анализа желательно рассматривать жанр целостно, учитывая текстовый, звуковой и визуальный компоненты: концептуальные грани фламенко могут комплементарно раскрываться в разных творческих воплощениях;

5. несмотря на полувековую историю теоретического осмысления фламенко, его каталогизации и выведения в плоскость специалитета (о чем свидетельствуют институты фламенко в Андалусии и Кастилии), теория не всегда поспевает за современностью, отдавая предпочтение образцам прошлого и с большой осторожностью говоря о настоящем. Даже периодизация фламенко останавливается на некоем неопределенном этапе «новое фламенко» (*flamenco nuevo*), который не имеет ни потенциальных пределов, ни прогнозируемого будущего. Между тем сегодня, как и полвека назад, продолжают ставиться неординарные фламенко-спектакли, где жанр становится инструментом художественного диалога и в жанровом синтезе проявляются новые содержательные возможности. *Синтез* – наряду с «переоткрытием» некогда утраченного – также является перспективным путём развития этого искусства.

Всё это свидетельствует о том, что путь фламенко – в созидании новых форм воплощения национальных смыслов и расширении жанровых связей.

Публикации по теме исследования
(общий объем 2.4 п. л.)
В рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК:

1. *Магон, С. А.* О чем повествует жанр фламенко (на примере martinete и peteneras) [Текст] / С. А. Магон // Проблемы музыкальной науки. – 2016. – № 2. – С. 92-96 [0.3 п. л.].
2. *Магон, С. А*. Фламенко: к проблеме типологии [Текст] / С. А. Магон // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. – № 4 (42). – С. 35-39 [0, 4 п. л.].
3. *Магон, С. А*. Интертекстуальные аспекты фламенко [Текст] / С. А. Магон // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2018. – № 4 (90). – С. 131-134 [0.6 п. л.].

Другие публикации

4. *Магон, С. А*. Фламенко в кино [Текст] / С. А. Магон // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – Нижний Новгород, 2013. – №2(28). – С. 66-70 [0,5 п. л.].
5. *Магон, С. А*. Испанская музыка как «одна из…» в курсе музыкальной литературы [Текст] / С. А. Магон // Социальные и гуманитарные науки: образование и общество : сб. научных трудов V Международной научно-практической конференции. – 2013. – С. 175-178 [0,2 п. л.].
6. *Магон, С. А*. Фламенко: множество в едином [Текст] / С. А. Магон // Мультикультурализм или интеркультурализм? Опыт Австрии, России, Европы : сб. ст. – Нижний Новгород: Деком, 2013. – С. 142-144 [0,1 п. л.].
7. *Магон, С. А*. Булериас и коррида: одно зеркало на двоих [Текст] / С. А. Магон // Музыка в диалоге культур и цивилизаций. К 70-леию Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки : сб. статей по материалам Международной научной конференции (Нижний Новгород, 14-18 ноября 2016 г.). – Нижний Новгород: ННГК, 2016. – С. 373-377 [0,3 п. л.].