

RU

Содержательные грани дуэнде в искусстве фламенко

Магон С. А.

Аннотация. Преобладание дискурсов, связанных с любительским подходом, коммерциализацией и расширением творческой области фламенко в XXI в., привело к утрате представлений о том, с какими музыкальными жанрами соотносится дуэнде, к какому виду искусства принадлежит и каковы условия для его возникновения. Цель исследования – внести порядок в разногласия мнений, сложившихся вокруг феномена дуэнде, а также прояснить – действительно ли он (или «оно»?) так необходим для искусства фламенко в современном мире. Научная новизна статьи – в попытке обоснования различных подходов к дуэнде; в опоре на зарубежные антропологические исследования, а также методы когнитивистики. В результате доказано, что современное понимание феномена дуэнде практически не имеет точек пересечения с его восприятием в среде носителей традиционной культуры и во многом инспирировано текстом “Juego y teoría del duende” Ф. Гарсиа Лорки.

EN

“Duende” Phenomenon in Flamenco Art

Magon S. A.

Abstract. Prevalence of the amateur approach, tendency for commercialization and expansion of the flamenco genre in the XXI century have resulted in misunderstanding of such issues as: what musical genres are characterized by the duende phenomenon, to what type of art it belongs to, what are prerequisites for its origin. The article systematizes diverse approaches to the duende phenomenon and tries to answer the question whether it is essential for modern flamenco. Scientific originality of the paper lies in the fact that relying on foreign anthropological studies and cognitive methods, the researcher reveals diverse approaches to the duende phenomenon. The findings are as follows: the author proves that modern understanding of the duende phenomenon differs cardinaly from its traditional understanding and is largely inspired by Garcia Lorca’s essay “Juego y teoría del duende”.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена неугасающим интересом к искусству фламенко в современном мире. Поскольку фламенко и дуэнде эстетически неразделимы, их развитие, распространение и переосмысление в XX в. происходили бок о бок. Но если первое обладает конкретной формой, которую можно увидеть или услышать, то второе находится вне пределов рационального и не имеет универсальной формулировки, охватывающей хотя бы некоторые его качества. Между тем именно дуэнде считается мерилом подлинности в искусстве фламенко, тем «финальным аккордом» стиля, без которого художественный образ не будет считаться завершенным. Задачи данной статьи таковы: во-первых, обратить внимание, как реализуется концепт «дуэнде» в различных дискурсах на его родине и в России; во-вторых, определить значение “Juego y teoría del duende” Ф. Гарсиа Лорки в формировании образа дуэнде в мировом художественном пространстве; в-третьих, установить, какому виду искусства принадлежит дуэнде, с какими жанрами фламенко соотносится и какой образно-эмоциональный строй предполагает; в-четвертых, прояснить, какова роль т.н. «пений» (peñas) в актуализации дуэнде; в-пятых, найти границу полномочий дуэнде в искусстве фламенко.

Методы, применяемые в статье, опираются на комплексный подход, который совмещает как компаративный, герменевтический и структурно-аналитический методы, так и теоретические положения фламенкологии и когнитологии (семантико-когнитивный, этимологический и фреймовый методы).

Теоретической базой исследования послужили работы Ф. Гарсиа Лорки [4; 5; 14], антропологов Т. Дивала Мэйлфита [12], Г. Стэйнгесса [19; 20], М. Фернандез Пэльо [13]. А также Эль Монте Анди [2], В. Трофимовой [11], А. Дяченко [6], Д. Бобрик [3], Р. Молины и А. Майрены [16], А. Пуиг Кларамунта [10], И. Росси [18], Б. Инфанте [15], С. Магон [8], И. Изотовой [7]. Помимо этого, труды по когнитивистике и фреймовой семантике М. Минского [9], А. Амраховой [1].

Практическая значимость данного исследования заключается в том, что прояснение сущности дуэнде (включая решение перечисленных задач) косвенно дополняет базу образовательных дисциплин, связанных с музыкой народов мира, зарубежной музыкой, массовой музыкальной культурой. Статья будет, безусловно, интересна любителям фламенко, интересующимся историей и духовной стороной этого искусства.

Дуэнде как фрейм

Какому роду принадлежит дуэнде? Вопрос не праздный. Наиболее часто в русском языке встречаются упоминания в среднем роде, где словом «дуэнде» обобщают состояние творческого подъёма, убедительное исполнение, нечто пробуждающее катарсические эмоции. Здесь же и «личностное обаяние», сформулированное В. Трофимовой в статье с заголовком отнюдь не в среднем роде – «Испанская ночь. Дуэнде – “черный” дух культуры фламенко» [11]. Что примечательно, мужской род, отсылающий прямиком к этимологии дуэнде – дух, демон, бес, – употребляется гораздо реже. В православном государстве, где фламенко составляет лишь небольшую часть городской культуры, «демон» не понят, брошен в печь метафизических дискуссий и заведомо отстранён от процессов художественной рефлексии.

Интерпретируя дуэнде как некое состояние (*ср. р.*), мы вольны проецировать его на любой вид творчества, относящийся к сфере фламенко. Но со значением «демон» (*м. р.*) – слово «дух» в данном случае намеренно замалчивается, чтобы не вносить путаницу смыслов – потенциал дуэнде будет другим; спектр его полномочий станет меньше, сужаясь вокруг тех самых «темных звуков» (*sonidos oscuros*) [14].

Итак, если дуэнде – это «он», то мы ближе к первоначальному, аутентичному смыслу, некоей «демонической» силе. Если «оно» – к современным трактовкам, допускающим совокупность разных, взаимодополняющих, а порой противоречащих друг другу смыслов. Но оба «дуэнде», безусловно, схожи в одном – они принадлежат эстетическому миру фламенко.

Вне пределов Испании о дуэнде обычно узнают «с чужих слов», нарративно, в связи с чем очарование явления опережает опыт его чувственного проживания, а воображение достраивает отсутствующие детали, исходя из индивидуальных потребностей. Поэтому сегодня за словом «дуэнде» видится целая сеть смыслов – кураж, экзальтация, катарсис, страстность, творческая одержимость и т.д., вплоть до многозначительного «состояния изменённого сознания». Все это вкупе формирует фрейм – совокупность представлений о дуэнде в современном мире, – где каждый посыл может выступать в роли ведущего [1; 9]. Но парадоксально: чем дальше выплетается эта сеть, тем беднее становится образ; фокус внимания уходит все дальше от основ, скользит по поверхности, цепляя нити обыденных представлений. А между тем на дуэнде возлагается большая ответственность: он не просто «лицензирует» критерии подлинности, он как бы заложен в самой плоти фламенко; без него словно утрачивается смысл движения и звучания. Но справедливо ли это?

Дискурсивный аспект репрезентации дуэнде

Литературная инициация дуэнде случилась благодаря Ф. Гарсиа Лорке. Разумеется, миф о дуэнде существовал в народной культуре и до его лекции, прочитанной в Буэнос-Айресе в 1933 году (позднее опубликованной с названием «Теория и игра дуэнде», или «Дуэнде, тема с вариациями» [4]), как метафора – локальная и трудно поддающаяся осмыслению вне географического ареала ее употребления. Без «Теории и игры» вероятность того, что о дуэнде могли узнать так далеко за пределами Пиренеев, была бы близка нулю.

Важно отметить, что Лорка получил довольно «подходящее» образование – в 1928 г. он окончил факультет литературы в Мадридском университете (до этого – с 1914 г. в Гранадском университете на факультете литературы и философии и факультете права). Он довольно хорошо ориентировался в различных эстетических концепциях, мог подметить аналогии в совершенно непохожих явлениях и преподнести это аудитории со всей неотразимостью собственного поэтического шарма. Со времён первой лекции о канте хондо, прочитанной в 1922 году, его цель оставалась вполне прагматичной: популяризация *подлинной* национальной культуры в мире и собственного творчества как его части. Он буквально осуществлял *перевод* национальных культурных концептов, проводил параллели, понятные неиспанской публике, которую необходимо было заинтриговать, зажечь, пронять.

В диссертации антрополога М. Фернандез Пэлью постулируется идея, согласно которой текст «Теории и игры» мало того, что стал «импульсом к порождению разнообразных представлений о дуэнде», но до сих пор продолжает воспроизводиться и интерпретироваться в артистических кругах фламенко [13]. При этом возникают разнообразные дискурсы, в которых дуэнде проявляет свойство мобильно подстраиваться под личные интересы интерпретирующего. Так, например, организатор фламенко-фестивалей Хуан Верду, как человек, верно оценивающий роль формальной значимости дуэнде в своей деятельности, отрицает его мистификацию: «*«Дуэнде» – прекрасная вещица Гарсиа Лорки, который, кстати, был удивительным писателем. Но забудьте о дуэнде. Что действительно необходимо, так это настроиться, хорошо петь и быть профессионалом, который много учится и еще больше работает. Вот тогда появляется дуэнде. На сцене!*» [ibidem].

Мартин Герреро, владелец небезызвестного «Casa Patas», использует концепт «дуэнде», чтобы представить таблао – заведение, имеющее весьма спорное отношение к традиционной культуре, – как место,

где турист может ощутить «магию» фламенко: «*Все таблао возвращают артиста в те традиционные места, где ранее практиковалось фламенко, – в круг семьи или те семейные встречи, на которых между исполнителем и его аудиторией устанавливалась тесная связь. По правде говоря, таблао заимствует некоторые черты этих мест. Это интимное пространство, проникнутое неповторимым радушием, где происходит общение между художником и публикой. Такие вещи способствуют появлению дуэнде: волшебство, те особенные ночи, когда эмоции берут верх и внезапно возникают чувства. Эти условия благоприятствуют опыту фламенко*» [Ibidem].

Руководитель ряда проектов фестиваля “Suma Flamenco” в Мадриде Э. Хименес по прозвищу «Фуру» считает дуэнде исключительно «свойством крови» цыган Андалусии, проявляющимся в особой певческой манере: «*Когда люди говорят о дуэнде, критики так и норовят заметить, что это не более чем литература. Но они имеют в виду только само слово... Теперь, когда вы побывали на этих вечеринках, разве вас не поежило? Это дуэнде*» [Ibidem].

Подобные высказывания из уст носителей культуры подтверждают, что слово «дуэнде» не имеет универсального определения даже в Испании. Между тем в той же «Теории и игре» дается формулировка, которая осталась в тени более экстравагантных высказываний Лорки: «...*лотаённый дух нашей горькой Испании*» (“el espíritu oculto de la dolorida España”) [4]. Эта метафора довольно точно устанавливает границу, отсекающую регион, бытование и контекст, которым принадлежит дуэнде. Испания (где обитает) + *dolorido* (в значении горестный, трагический, также отграничивающий круг песен с определенной тематикой) + *oculto* (сокрытый от посторонних глаз, тайный – доступный избранным; здесь возможно усмотреть и намёк на андалусских цыган, долгое время живших обособленно). Исходя из этих посылок, дуэнде мы будем понимать как сугубо национальный феномен, неразрывно связанный с той частью испанской культуры, которую сегодня именуют «фламенко», а точнее с процессами *исполнительства и восприятия* его наиболее древнего пласта *канте хондо*.

Жанровый модус дуэнде

В «Теории и игре» толком не говорится, какие именно песенно-танцевальные жанры фламенко ведут к дуэнде. Отчасти на них указывают имена трёх известных кантаоров: Пастора Павон, Мануэль Торрес и Сильвериио Франконетти. С именем последнего связано единственное в лекции упоминание жанра фламенко – сигирийи. В отрывке о Пасторе Павон, где фактически описан спонтанный творческий акт, Лорка косвенно обозначает некую фантазийную жанровую модель, не нуждающуюся в инструментальной опоре, требующую экспрессивной подачи и – что не менее важно – духовного единения с присутствующими («сопричастности»), чтобы раскрыться в полную силу:

«*И тогда Девушка с гребнями вскочила, одичавшая, как древняя плакальщица, залпом выпила стакан огненной касальи и запела, опаленным горлом, без дыхания, без голоса, без ничего, но... с дуэнде. Она выбила у песни все опоры, чтоб дать дорогу буйному жгучему дуэнде, брату самума, и он вынудил зрителей рвать на себе одежды, как рвут их в трансе антильские негры перед образом святой Барбары. Девушка с гребнями срывала свой голос, ибо знала: этим судьям нужна не форма, а ее нерв, чистая музыка – бесплотность, рожденная реать*» [Там же].

По контексту нетрудно сделать вывод, что песни, которые находятся в фокусе «Теории и игры», являются глубоко трагическими. Безусловно, Лорка был с ними хорошо знаком, в свое время посвятив им отдельную лекцию и цикл стихотворений. В этом смысле «Теория и игра» логично продолжает текст, возникший одиннадцатью годами ранее – «Канте хондо» [5].

Требуется пояснения, что фламенко и канте хондо во времена Лорки были понятиями не просто нетождественными – они представляли две противоположные концепции, притягивающие разные по содержанию и по музыкальному языку жанры. Фламенко на тот момент звучало как синоним тривиальности, объединяя популярные, незамысловатые и опошляющие стилистику канте хондо песни и танцы южных областей Испании. Жанры канте хондо, укорененные в Андалусии, – исключительно песенные, в основе своей не предполагавшие инструментального сопровождения и синтеза с танцем, который сегодня воспринимается уже как неотъемлемая часть всего корпуса фламенко. То есть *танец под музыку канте хондо – изобретение более позднего времени*. Именно в поддержку канте хондо как певческого искусства, которому грозит вырождение, был организован знаменитый фестиваль *El Concurso del Cante Jondo*, 1922 г. Но парадоксальным образом уже в 50-е гг. прошлого века слово «фламенко» – в другом значении, как культурно-стилевой феномен, комплекс песенно-танцевальных жанров Испании, – поглотит и канте хондо, и легкие жанры, которые ранее сами по себе именовались «фламенко».

Немудрено, что из-за такой исторически предопределённой путаницы современной аудитории сложно разобраться, с какой частью фламенко соотносится дуэнде. Но выходит, что изначально задорная жизнерадостная музыка – музыка развлекательная – едва ли была способна пробудить дуэнде в «тайниках крови»: это не его стихия. Стало быть, неправильно проецировать дуэнде в его первичном понимании также и на отдельно взятые танцевальные формы – ведь на момент литературной инициации дуэнде канте хондо пока что остается пением без танца [8].

Подтверждение этому можно отыскать в исследованиях Фернандез Пэллео [13], Диваал Мэйлфита [12], Г. Стэйнгреса [19; 20] и др., где опыт общения с дуэнде, как правило, связан именно с исполнением *песни* и противопоставлен искусству таблао, где танцевальное начало, напротив, преобладает.

Коллективная память как фактор проявления дуэнде

Помимо отрицания исключительно вокальной природы дуэнде, присущего современным почитателям фламенко, также недооценена роль условий, без которых его появление едва ли возможно. Речь идёт о некоем пространстве, о необходимости резонанса, значение которого для дуэнде сопоставимо с бубном в руках шамана.

Словом “*duende*” в Испании и Португалии именуют род домашней нечисти, отдалённо напоминающей славянского домового. Ни Лорка, ни поздние исследования не дают объяснений, как этот фольклорный проказливый «домовёнок» проник в художественно-эстетический мир Испании, встав на одну ступень с Ангелом и Музой [4]. Рискнём предположить, что ответ содержится в самом концепте *Дом*, где эта «нечисть» обитает, то есть некоем ограниченном, замкнутом пространстве, обозначающем в широком смысле семью, род, племя. Не здание как архитектурное сооружение, а именно его обитатели имеют значение, так как дуэнде с лёгкостью покидает старое жилище, следуя за переезжающими хозяевами на новое место. Дуэнде-демон не проказничает на улицах и площадях – это противоречит его природе.

Аналогом «дома» в культуре фламенко как особом семантическом пространстве являются т.н. *пенья-клубы*. Название “*peña*” символично: в переводе с испанского оно означает скалу, утёс; очевидно, одно из его значений – место, где скрывались от закона андалусские маргиналы, отщепенцы, в кругах которых создавались трагические по содержанию песни, генетически связанные с канте хондо.

Пеньи – это закрытые сообщества ценителей подлинного фламенко, представляющие собой «интеллектуальную версию» фан-клуба. Они возникли в 50-е гг. прошлого века как бунт против коммерциализации фламенко, превращения его в шоу и неизбежного духовного обнищания. Иными словами, это антипод площадок таблао, предназначенных для развлечения туристов и собравших полный набор клише, сложившихся во фламенко за последние полвека [12].

Клубы располагались в кварталах, максимально удаленных от мест туристических паломничеств; пенья-дома были лишены каких-либо опознавательных знаков, и без «доверенного лица», имеющего доступ в этот наглухо закрытый альков, человеку со стороны туда было не попасть. Само помещение декорировалось без особого официоза: нередко стены были увешаны фотографиями артистов из числа завсегдагаев пений; сцена украшалась искусственными цветами и росписью, стилизующей дворики патио, где обычно устраивались семейные вечеринки.

Важно подчеркнуть, что между членами клуба устанавливалось особое рода единение, чувство глубинного родства, по сути, запускающее механизмы коллективной памяти и символически воспроизводящее сплоченность цыган в период жесточайших гонений [17].

Хорошо известен тот факт, что на протяжении трёх столетий после Реконксты жизнь цыгана в Испании не несла никакой ценности для государства. Ограничений же, накладывавших вето на свободу проживания, перемещения – вплоть до лишения цыганского народа права зарабатывать на существование пением и танцем – под страхом клеймения, лишения свободы или даже жизни, было предостаточно. Подобная атмосфера сформировала совершенно особое отношение к смерти как освобождению. В эссе Гарсиа Лорки эта мысль звучит довольно часто, в том числе в работе о дуэнде: «В других странах смерть – это все. Она приходит, и занавес падает. В Испании иначе. В Испании он поднимается. Многие здесь замурованы в четырех стенах до самой смерти, и лишь тогда их выносят на солнце. В Испании, как нигде, до конца жив только мертвый – и вид его ранит, как лезвие бритвы» [4].

В этой цыганской закрытой среде и появились «примитивные песни» (*cantes primitivos*), из которых впоследствии выросло древо канте хондо. Тематика и эмоциональный посыл песен, рождённых в таких условиях, были вполне определены и не имели ничего общего с содержанием фламенко, которое исполнялось на сцене таблао.

«Память боли», связывающая пенья-сообщество вневременным чувством общей трагедии, актуализирует *Дом*, видимо, являясь тем ключиком, без которого переступить порог чертогов дуэнде едва ли возможно. Мыслью, подтверждающей необходимость этих уз, проникнута статья филолога С. Роуз, взглянувшей на феномен дуэнде через призму теории отвращения Ю. Кристевой: «В опыте дуэнде боль – общее чувство страдания – несёт один человек [кантаор], направляя её ко всем. Таким образом, тело этого “проводника” обретает тесную связь с сообществом. Это открытая связь – где начинается чувство другого и где заканчивается моё? – стирающая границы, превращает эмоциональный избыток в отвращение, абсурд, который “ломает стену, выстроенную вытеснением и его суждениями”» [17].

Таким образом, помимо «проводника» памяти страдания – кантаора, исполняющего песню, – дуэнде необходим зритель. Причём на роль такового, очевидно, годится далеко не каждый, а предрасположенный к сопереживанию общей трагедии. И напротив, ждать дуэнде в меркантильной атмосфере таблао или в современном обустроенном концертном зале, где публике, по понятным причинам, нет особого дела до «угнетённых цыган» и исторической справедливости, явно не стоит.

Опыт дуэнде: попытка теоретического осмысления

Важным является также момент чувственной идентификации дуэнде. Постмодернистские реалии позволяют рассматривать его как исключительно «личный опыт» (за которым может скрываться все что угодно).

С этим сложно поспорить – постижение дуэнде, так или иначе, носит глубоко личный характер. Но оно не может быть «единоличным», так как представляет собой коллективное чувство, которое не отдельную личность в зрительном зале выделяет, а захватывает пространство всецело. Более того – о чем постоянно напоминает Лорка в «Теории и игре» – дуэнде невозможно «прозевать» или сомневаться в его присутствии.

Пример описания эмоций, пробуждаемых дуэнде, находим в упомянутой статье С. Роуз: «Появление дуэнде вызывает довольно сильную физическую реакцию, заставляя свидетелей раздирать свою одежду, рыдать в конвульсиях и бросать стулья. В случае с Мануэлем Торре, легендарным певцом, известным своим дуэнде, один слушатель был так тронут, что укусил певца за щеку. Эти неистовые, экстатические реакции на появление дуэнде уподобляют его религиозному ритуалу – как в изгнании нечистой силы в церквях пятидесятников на юге Америки» [Ibidem].

Более близкое нашим дням описание приводится в статье антрополога Т. Диваал Мэйлфита, заставшего дуэнде в андалусской пенье “Los Ganchos”: «Он запел солеа (медленную печальную песню), начав с протяжного, тягучего распева (*long-drawn-out tone*). Затем все словно отвели взгляд от исполнителя, казалось, что каждый устремил взор внутрь себя. Его голос дрожал, “процупывая атмосферу” – как мне сказали, – чтобы установить связь с собравшимися. У него был удивительный голос, который можно было осязать: хриплый, болезненный и пронзительный. Пока он пел, я неотрывно шел за каждой тоскливой нотой и чувствовал облегчение всякий раз, когда он замолкал, чтобы взять следующую мучительную ноту. От его хриплого голоса, совершенно неприятного, у меня бежали мурашки. Его неторопливое пение как будто подбиралось ближе, проникало внутрь, будто он прошёл через каждого из нас. Комната, такое чувство, становилась всё меньше и меньше, и в какой-то момент я забыл, где нахожусь. Опыт был глубоко личный, почти навязчивый. Позже в тот вечер пели и другие, но я не помню никого, кто обладал бы такой же мощью, как тот старик. Как по мне, им всем недоставало личностной силы, знаний “специальных алгоритмов”, которыми он владел» [12, p. 68].

Довольно любопытный пример находим в интервью с уже упомянутым Энрике «Фуру», который подмечает взаимосвязь дуэнде и певческого стиля: «Однажды ночью... я спустился вниз и увидел Алисию Киз, сидящую перед Диего эль Сигала. Пока он пел, она смотрела на него с широко открытым ртом. И, клянусь, вместо того, чтобы петь в своем обычном стиле, она не удержалась и начала петь, как в стиле фламенко. У всех по спине пробежала дрожь. Потому что несмотря на то, что у нее не было опыта пения фламенко, она мгновенно его получила... Она не была прирожденной артисткой фламенко, но благодаря ее причастности к таким жанрам, как соул, блюз или рэп, которые возникли из страданий и рабства – как и фламенко, – оба этих мира прекрасно смогли соединиться. Именно в тот момент появился дуэнде» [13].

Все эти случаи – и исследования, стоящие за ними, – подтверждают уникальность опыта дуэнде и схожесть конституаций, которые необходимы для его получения. Таким образом, следует различать личные представления, сформированные на основе субъективного восприятия, зачастую имеющего оценочный характер (дуэнде «в среднем роде»), и дуэнде как национальный феномен, связанный с памятью страдания и смерти (дуэнде «в мужском роде»).

Опыт дуэнде становится возможен при соблюдении ряда условий.

1. Корпус песен группы канте хондо. Жанры вроде алегрии, румбы, гуахиры – тематически лишённые «мортального нутра» и не содержащие семантических отсылок к цыганскому прошлому – к дуэнде не имеют никакого отношения.
2. По-особому выстроенное интимное пространство, подразумевающее не только небольшое помещение, но также «проводника» в лице кантаора, «со-переживающую» публику и «коллективные узы» памяти о трагическом прошлом.
3. Песня – канте – как платформа для битвы с дуэнде.
4. Живое присутствие – запись дуэнде не фиксирует; его невозможно «повторить» или запланировать.
5. Эмоциональное раскрепощение как со стороны исполнителя, так и публики.

Заключение

Вопреки расхожим стереотипам, «фламенко без дуэнде» имеет ничуть не меньшее право на существование, чем фламенко, потенциально пригодное для диалога с дуэнде. Большинство жанров фламенко не предполагают «битвы с демоном»; их формирование протекало вне протестного контекста, и они не шифруют в своей поэтике мотивов трагического прошлого: румба, фанданго, фаррука априори лишены свойства будить «тёмные звуки». Кроме того, искусство фламенко изначально не является исключительно семейным таинством. Начав с *café cantante*, оно освоило разнообразные сценические площадки, в том числе сцены театров, арены боя быков, кинематограф, крупные фестивали по всему миру. Оно обрело зрелищную и многокрасочную форму; ему обучают в профессиональных учебных заведениях – не только в узком семейном кругу с малых колен, когда традиции усваиваются с материнским молоком и становятся неотъемлемой частью собственной идентичности. Эти два лагера – концертно-сценическое и семейно-камерное фламенко, – ставшие антагонистами в 50-е гг. прошлого века, до сих пор актуальны и несут разные задачи.

Дуэнде невозможно ни «призвать» на сцену, ни продать, ни приручить, ни повторить – оно не может быть встроено в ход концертной программы. Дуэнде, как это следует из аналитических наблюдений и тех же поэтических строк, мало отождествимо с современными понятиями красоты и выглядит скорее необъяснимо-пугающе, нежели магнетически-обаятельно. Так или иначе, в России утвердились свои воззрения на то,

каким дуэнде *должно быть* – за него обычно принимают раскрепощенное, темпераментное выступление «с отдачей», гармоничное стилистике того или иного исполняемого жанра фламенко. Более того, нам свойственно ассоциировать дуэнде не столько с пением, сколько с танцем, чему есть ряд причин, и не последняя из них – довольно прохладное отношение к песне фламенко самой по себе. Но возможно ли почувствовать нечто большее, нежели эмоциональный подъём, не проникнувшись мрачной и далёкой от прекрасного эстетикой канте хондо?..

Список источников

1. Амрахова А. А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов): дисс. ... д. иск. М., 2005. 326 с.
2. Анди Э. М. Фламенко: тайны забытых легенд. Тула: Мусалаев, 2003. 196 с.
3. Бобрик Д. В. Теория Дуэнде Федерико Гарсиа Лорки [Электронный ресурс]. URL: <http://www.garcia-lorca.ru/library/teoriya-duende-federiko-garsia-lorki.html> (дата обращения: 02.10.2020).
4. Гарсиа Лорка Ф. Дуэнде, тема с вариациями [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka2_11.txt (дата обращения: 02.10.2020).
5. Гарсиа Лорка Ф. Канте хондо (народная андалусская песня) [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka1_4.txt (дата обращения: 20.08.2018).
6. Дяченко А. С. Испанская саэта как лингвокультурный феномен: типологический и лингвостилистический анализ: дисс. ... к. филол. н. М., 2012. 284 с.
7. Изотова И. С. Проблема смерти в испанской культуре (от истоков до современности): автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 2012. 29 с.
8. Магон С. А. Фламенко: история, жанр, концептосфера: дисс. ... к. иск. Н. Новгород, 2019. 234 с.
9. Минский М. Фреймы для представления знаний. М.: Энергия, 1979. 152 с.
10. Пуиг Кларамунт А. Искусство танца фламенко. М.: Искусство, 1984. 183 с.
11. Трофимова В. Испанская ночь. Дуэнде - «черный» дух культуры фламенко // 60 параллель. 2010. № 2 (37). С. 104-109.
12. Dewaal Malefit T. “Inside” and “Outside” Spanish Flamenco: Gender Constructions in Andalusian Concepts of Flamenco Tradition // *Anthropological Quarterly*. 1998. № 2 (71). P. 63-73.
13. Fernández Pello M. Duende: A Narrative-Experience of the Flamenco Performance in Spain [Электронный ресурс]: a dissertation submitted to the University of Manchester for the MA in Visual Anthropology in the Faculty of Humanities, 2015. URL: https://www.academia.edu/37368855/Duende_A_narrative_experience_of_the_Flamenco_performance_in_Spain (дата обращения: 02.10.2020).
14. García Lorca F. Juego y teoría del duende [Электронный ресурс]. URL: <https://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf> (дата обращения: 02.10.2020).
15. Infante B. Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo. Sevilla: Consejería de Cultura, D. L., 1980. 188 p.
16. Mairena A., Molina R. Mundo y formas del cante flamenco. Sevilla: Librería Al-Andalus, 1971. 326 p.
17. Rose S. This Maudlin Cry: The “dark sounds” of duende and Kristeva’s abjection [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/24732730/This_Maudlin_Cry_The_dark_sounds_of_duende_and_Kristevas_abjection (дата обращения: 02.10.2020).
18. Rossi H. Teoría del cante jondo. Barcelona: Credsa S. A., 1998. 318 p.
19. Steingress G. El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza // *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales*. 2002. № 1. P. 43-64.
20. Steingress G. Flamenco Postmoderno. Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 2007. 366 p.

Информация об авторах | Author information



Магон Светлана Александровна¹, к. иск.

¹ Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки



Magon Svetlana Alexandrovna¹, PhD

¹ Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire

¹ azra247@inbox.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 16.12.2020; опубликовано (published): 10.02.2021.

Ключевые слова (keywords): дуэнде; фламенко; канте хондо; пенья-клубы; Ф. Гарсиа Лорка; duende; flamenco; cante jondo; peñas; Federico García Lorca.