

**А. Л. Кучеренко  
Н. А. Коноплева**

# **ФЛАМЕНКО — ТАНЕЦ СТРАСТИ**

*Монография*



Москва  
Берлин  
2020

УДК 793.38  
ББК 85.323.6  
К88

**Кучеренко, А. Л.**

К88           Фламенко — танец страсти : монография / А. Л. Кучеренко,  
Н. А. Коноплева. — Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2020. — 220 с.

ISBN 978-5-4499-1246-6

В настоящей монографии рассматривается история зарождения, становления и распространения по всему миру древнего испанского искусства фламенко, особое внимание уделяется его проникновению в российскую культуру. Основное внимание авторы монографии уделяют анализу феномена дуэнде, являющегося духом танца фламенко, построению его структурно-функциональной модели. Кроме того, дан подробный анализ историческим функциям танца как такового, рассматривается эволюция танцевальной культуры, приводятся ее сущностно-функциональные характеристики.

Книга может быть рекомендована культурологам, искусствоведам, психологам, аспирантам, студентам, обучающимся в рамках данных направлений подготовки, специалистам, занимающимся танцевальной деятельностью, и всем, кто интересуется танцевальной культурой и изучением человека танцующего.

УДК 793.38  
ББК 85.323.6

ISBN 978-5-4499-1246-6   © Кучеренко А. Л., Коноплева Н. А., текст, 2020  
© Издательство «Директ-Медиа», оформление, 2020

## ВВЕДЕНИЕ

В современном обществе стираются национальные границы между культурами под влиянием глобализации, являющейся процессом интеграции государств и народов в разных областях деятельности. И точно так же, как формирование глобальной экономики порождает взаимозависимость экономик отдельных государств, постепенно возникает социокультурное единство человечества. Но одновременно акцентируются культурные различия, поскольку образ мысли и действий людей различается в зависимости от их принадлежности к той или иной культуре.

В таких условиях оптимальным путем развития мировой культуры является, на наш взгляд, эффективное межкультурное взаимодействие. Между тем, это подразумевает, помимо прочих аспектов, всестороннее исследование национальных проявлений культур, а также нахождение их адекватного места в российской культуре, являющейся частью мировой культуры.

Очевидно, что интеграция национальных культур в мировую обусловлена как процессами глобализации, способствующими слиянию культур, так и характером современной культуры, отличающейся динамичностью, многообразием жанров и вариативностью семиотических смыслов. Одним из примеров такой интеграции является искусство народного танца фламенко, которое за последние два десятилетия вышло за рамки чисто испанской культуры, став достоянием всего мира.

Популярность танца фламенко в современном мире, и, в частности, в России, обусловлена тем, что многие направления творчества конца XX — начала XXI века воплощают в себе идею синтеза искусств. Фламенко представляет собой соединение нескольких жанров искусства, сочетая в себе вокал, игру на гитаре и танец. Кроме того, фламенко является синтезом традиционных черт испанской цыганской, арабской, еврейской, византийской культур, исторически сформировавших данное народное искусство. Танец фламенко, как культурная форма, пронизанная темпераментом и драматизмом исполнения, гармонично интегрировался в контекст современной российской культуры, требуя всестороннего исследования в аспекте искусствоведения.

Кроме того, актуальность работы обусловлена активизацией в современном обществе потребностей индивида в творческом и эмоциональном самовыражении, обеспечивающих его адаптацию в культурной среде, а также являющихся своеобразным протестом личности против социокультурных трансформаций, повсеместного распространения информационных технологий и компьютерной зависимости, что значительно подавляет и ограничивает ее творческую

самореализацию. Танец фламенко представляет интерес как один из источников формирования культуры, он позволяет личности в повседневной жизни как нельзя более полно раскрыться и найти свою нишу в обществе.

Танец фламенко распространяется по всему миру. Во многих странах проводятся ежегодные фестивали фламенко. Стремительно увеличивается число поклонников этого испанского танца и в России. Так, в Москве с 2000 г. проводится ежегодный международный фестиваль фламенко «¡Viva España!», а с 2011 г. собирает мировых звезд международный фестиваль «Flamenco en Moscú». В Санкт-Петербурге с 2000 г. действует ежегодный фестиваль «Северное фламенко», а с 2012 г. дважды в год проводится фестиваль «Саña Flamensa». В Калуге с 1997 г. ежегодный международный фестиваль «Мир гитары» собирает участников из России и Испании. Школы танца фламенко созданы во многих российских городах. Во Владивостоке с 2005 г. существует Театр фламенко «Beso del Fuego», организованный автором данного исследования совместно с приморскими хореографами и музыкантами, с 2013 г. в г. Хабаровске проводится Дальневосточный региональный фестиваль фламенко «Flamenco de Amur».

Вместе с тем, до настоящего времени в науке нет однозначного определения, охватывающего все аспекты данного культурного явления. Причем не только танца фламенко, но и танца вообще, что обусловлено недостаточной разработанностью теории танца как социокультурного феномена. Наиболее разработанным является эстетико-искусствоведческий подход, при этом танец трактуется как вид творческой деятельности, искусства, связанный лишь со сферой высокой культуры. В связи с этим необходимо научное осмысление увлеченности россиян танцем фламенко, далеким от традиционной российской культуры и ментальности и являющимся народным по своему происхождению.

Причем несомненный интерес для исследования в рамках культурологии представляет феномен «дуэнде», определяемый теоретиками как «дух танца», «вдохновение танцора», без которого, по словам ряда исследователей фламенко (Ф. Г. Лорки, Э. М. Анди, А. П. Клараунта, Р. Молины и др.), танец фламенко невозможен. До настоящего времени данный феномен определялся лишь в форме литературных метафор и эпитетов. Актуальность исследования феномена «дуэнде» обусловлена определенным созвучием данного явления элементу экспрессивности, обозначаемому как «огонь» в русских народных плясках и цыганских танцах. Нельзя исключить, что именно содержательность феномена «дуэнде» объясняет увлеченность россиян фламенко, способствуя эмоциональной разрядке и снятию психоэмоционального напряжения, обусловленного сложностями адаптации и самореализации в транс-

формационной культуре. Исходя из этого, целесообразно провести анализ феномена «дуэнде», выявить его структурные элементы и их функциональные характеристики.

Кроме того, необходимо проанализировать особенности испанской культуры в период зарождения танца фламенко и особенности русской культуры, актуализировавшей появление этого танца в XIX веке в европейской части страны. Поскольку любое творчество, в том числе и танцевальное, может являться важным источником культурных традиций, обычаев, истоков межкультурного взаимодействия и служить особой формой познания других культур, средством невербальных коммуникаций и духовного общения, то актуальность исследования танца фламенко несомненна.

Анализ танцевальной культуры, как одного из видов художественного творчества, представлен в трудах ряда исследователей, рассматривающих танец с позиций философии, эстетики и искусствоведения (М. М. Фокина, М. С. Кагана, Н. В. Атитановой, И. А. Герасимовой, Г. Н. Добровольской, В. М. Красовской и др.). Культурологический подход к танцу, рассматривающий его в качестве исторически обусловленной культурной формы, имеет широкий круг своих исследователей (С. Н. Худеков, Э. А. Королева, В. В. Ромм, М. Н. Жиленко, Л. П. Морина, А. С. Фомин, Н. В. Петроченко и др.). Так, например, В. В. Ромм и Э. А. Королева рассматривали танец в контексте культуры различных исторических эпох, М. Н. Жиленко — как форму социокультурной коммуникации, Ю. М. Лотман и М. С. Каган — как особую знаковую коммуникативную систему. Н. В. Курюмова анализирует танец в аспекте телесности, В. В. Козлов — в контексте танцевально-двигательной терапии.

Теоретико-методологической базой исследования послужили работы зарубежных и отечественных исследователей искусства фламенко (А. П. Клараунта, Г. Эдвардса, М. Хэйеса, А. А. Баррио, Э. М. Анди, С. П. Каржавина и др.). Среди теорий, составляющих методологическую основу диссертации, можно выделить следующие: теории творческой деятельности (Г. Гегель, И. Кант, А. Маслоу, Л. С. Выготский, Б. М. Теплов и др.), теории, обосновывающие взаимосвязь танца и движения (В. В. Козлов, В. Н. Никитин, А. Лоуэн, А. Старк и др.), коммуникативные теории (Р. Якобсон, Д. Майерс), психоаналитические теории о духе (В. В. Розанов, К. Г. Юнг, Э. Нойманн).

Проблемам народного танца посвящены труды М. Я. Жорницкой, С. Ф. Карабановой, Н. В. Петроченко, Е. В. Самойленко, И. Н. Толстых, Н. В. Атитановой, Н. А. Гурина и др. Эти авторы сходятся во мнении, что народный танец является своеобразным хранителем традиций определенных этнических групп. В ходе исследования

были проанализированы работы исследователей в сфере телесной коммуникации (И. М. Быховской, М. Мосс, М. Фельденкрайза и др.), а также работы в области танцевально-двигательной терапии, авторами которых являются В. В. Козлов, В. Н. Никитин, А. Старк и др.

Данная монография посвящена осмыслению истории и специфике фламенко — народного танца испанской провинции Андалусии. Степень научной разработанности данной проблемы в отечественной науке явно недостаточна. Всестороннее рассмотрение получил, главным образом, классический танец в трудах таких его исследователей, как М. М. Фокин, К. Я. Голейзовский, Ф. В. Лопухов, И. А. Герасимова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, и др. Среди немногочисленных исследований фламенко, опубликованных на русском языке, в первую очередь, стоит назвать работу Э. М. Анди «Фламенко: тайны забытых легенд», представляющую собой исследование искусства фламенко, включающее в себя анализ ряда испанских первоисточников. Данная работа дает представление о фламенко, его происхождении, истории развития и особенностях музыкальных и танцевальных жанров. Весьма ценной для монографии стало исследование испанского автора А. П. Клараmunта «Искусство танца фламенко», написанное в соавторстве с хореографом и исполнительницей фламенко Ф. Альбайсин. В нем, помимо истории развития и авторского осмысления искусства фламенко, впервые сделана попытка передачи техники танца при помощи специальных терминов и рисунков. Ф. Альбайсин представила практическое руководство по обучению танцу, излагающее главные принципы исполнения на основе опыта признанных мастеров фламенко. Также значимой для монографии стала работа С. П. Каржавина «Секреты гитары фламенко», представляющая анализ классификаций различных стилей фламенко.

Одной из проблем в исследовании данного явления явилось недостаточное количество посвященных фламенко научных работ, опубликованных на русском языке. Поэтому в ходе нашего исследования был осуществлен перевод некоторых иностранных источников с испанского и английского языков. Испанские исследователи М. Р. Варгас, Р. Молина и А. Маирена в своих работах рассуждают о происхождении и классификации различных форм и стилей фламенко, А. А. Баррио подробно рассматривает структуру танца фламенко в ее неразрывной связи с пением, Н. Кордовинус помимо подробного анализа классификаций стилей фламенко в своей работе публикует развернутые интервью с различными исполнителями фламенко. Ценной для данной работы оказалась изданная на английском языке книга американского автора Г. Эдвардса «Flamenco!», включающая в себя испанские первоисточники и рассматривающая традиционное испанское искусство с позиции западного искусствознания. Иссле-

довательская работа канадского автора И. Гоулет представляет собой точку зрения на танец фламенко практикующего хореографа, носителя культуры фламенко, акцентирующей роль этого танца в мировой культуре.

Среди современных российских исследователей танца фламенко можно выделить Т. С. Сергееву, рассматривающую данный культурный феномен в кинематографе на примере картин испанского кинорежиссера, Д. Д. Мальцеву, анализирующую стадии овладения танцем фламенко носителем культуры фламенко, А. Сиротину, обобщающую исследования, посвященные происхождению этого искусства. В статьях В. Г. Гинько «Едете в Испанию? Счастливый!» и Е. В. Астаховой «Испания как метафора» рассматривается национальный образ Испании в отражении мировоззрения россиян. Общие представления, манера поведения и ментальность испанцев представлены в контексте наблюдений российских корифеев науки и искусства. Так, В. Г. Гинько рассматривает различные этапы знакомства россиян с испанской культурой. По мнению Е. В. Астаховой, познание «другой» культуры происходит посредством эмоционально-интуитивного погружения в нее.

Вместе с тем, немногочисленность исследований фламенко, с одной стороны, и отсутствие комплексных работ, направленных на анализ сущности и структуры феномена «дуэнде», являющегося проявлением данного народного танца, с другой — потребовали обращения к данной проблематике и вовлечения в научный оборот нового материала, углубляющего представление об испанском танце фламенко, актуализированном в российской культуре.

**Объект исследования** — танцевальная культура Испании в аспекте межкультурного взаимодействия.

**Предмет исследования** — феномен «дуэнде» в современной социокультурной репрезентации испанского танца фламенко в российской культуре.

**Целью исследования** является выявление сущности феномена «дуэнде», испанского танца фламенко, репрезентируемого в современной российской культуре.

**Источниковой базой** послужили воспоминания, письма, дневниковые записи и мемуары представителей русской интеллигенции, так или иначе выразивших свои впечатления об Испании и танце фламенко. Среди них В. П. Боткин, Ф. В. Булгарин, А. Я. Панаева, Ф. О. Рейнгардт, М. М. Фокин, и др. Важным источником для исследования стали результаты проведенных социологических опросов, а также интервью с хореографами и исполнителями танца фламенко. Также был использован ряд медиаисточников: интернет-сайты, содержащие информацию об истории и особенностях танца фламенко,

публикации СМИ на данную тему, художественные и документальные фильмы о фламенко, фотографии концертных выступлений. Данные материалы позволяют сделать объективные выводы о распространении танца фламенко в России в разные периоды времени.

**Методологическая основа исследования** обусловлена спецификой научной проблемы, целевой установкой и решением поставленных задач, что требует применения ряда методов, сложившихся в социогуманитарных науках. В качестве теоретической основы исследования выступили философские, искусствоведческие, эстетические, исторические теории художественного творчества и танцевального искусства (И. Кант, Г. В. Ф. Гегель, А. Маслоу, К. Г. Юнг, Л. С. Выготский, Б. М. Теплов, С. Н. Худеков, Н. В. Атитанова, И. А. Герасимова, В. В. Ромм, М. Н. Жиленко, Л. П. Морина, А. С. Фомин, Н. В. Петроченко Э. А. Королева и др.), теории социокультурной и телесной коммуникации (Ю. М. Лотман, Р. Барт, М. С. Каган, Р. Якобсон, Д. Майерс, М. Л. Бутовская, М. Мосс, М. Фельденкрайз и др.), теории телесно-двигательной терапии (В. В. Козлов, В. Н. Никитин, А. Старк, А. Лоуэн и др.), концепции танцевальной культуры, в частности, культуры народного танца (С. Ф. Карабанова, М. Я. Жорницкая, Н. В. Петроченко, Е. В. Самойленко, И. Н. Толстых, С. А. Иванова и др.), теории эмоций (К. Э. Изард, Д. Мацумото, С. Л. Рубинштейн, В. К. Вилюнас, Б. И. Дадон и др.).

**Методологическую базу** монографии составляет междисциплинарность, структурность и системность, характеризующие культурологическую науку. В основе исследования лежит культурно-антропологический подход, позволяющий выявить специфику функционирования танца фламенко в качестве культурной формы в российской культуре. Причем культура рассматривается в виде системы элементов, интегрированных в определенной иерархии. Так, по мнению М. С. Кагана, «система становится чем-то большим, чем суммой составляющих ее частей» [67: 23]. В основе анализа содержательных элементов феномена «дуэнде» лежит структурно-семиотический подход, позволяющий выстроить структурно-семиотическую модель, рассмотрев сущностные характеристики его компонентов, их функции и взаимосвязи. Согласно Ю. М. Лотману, культура и ее формы рассматриваются как комплексный текст, заключающий в себе иерархию «текстов в текстах» и образующий сложные переплетения текстов» [82: 72]. А танец фламенко определяется в виде целостной системы, состоящей из аудиовизуального и кинестетического текста. Личностно-деятельностный подход позволил рассмотреть танец фламенко в качестве способа самореализации личности в танцевальном творчестве, а телесно-ориентированный — в качестве средства поддержания физической формы и психофизической саморегуляции.



Для решения поставленных в исследовании задач были использованы различные методы. Метод историзма, подчеркивающий неравномерность развития видов искусства в каждую историческую эпоху, был применен для выявления особенностей возникновения и развития танца фламенко. Проблемно-логический метод, формальный метод и метод структурного анализа позволили рассмотреть элементы феномена «дуэнде» в их логической последовательности, а также разработать его структурно-семиотическую модель с учетом гуманитарно-искусствоведческого знания. Специфику операций структурного анализа Р. Барт назвал деятельностью «по запрашиванию» и деятельностью «по монтированию» [23: 124]. Иконологический метод был направлен на формальный анализ и проникновение в сущность танца фламенко, выявление сюжетных линий и символических значений, обусловленных его национально-культурными корнями и особенностями испанской культуры. Феноменологический метод был применен для раскрытия сущностных характеристик содержательных элементов феномена «дуэнде». Типологический и стилистический методы применялись при анализе классификаций стилей фламенко.

Методологически важным аспектом работы явилось эмпирическое исследование, содержащее методы включённого наблюдения, анкетирования, интервьюирования, примененные для анализа мотивационных факторов, обуславливающих интерес россиян к танцу фламенко, а также особенностей восприятия ими феномена «дуэнде» и испанского танца фламенко, в целом.

В исследовании приняли участие студенты Владивостокского государственного университета экономики и сервиса, служащие различных предприятий и организаций г. Владивостока в количестве 1000 человек, а также представители двух танцевальных коллективов г. Владивостока: Театр фламенко «Beso del Fuego», созданного автором Кучеренко А. Л. в 2005 г., и студия танца фламенко «Мастер Джим» в количестве 300 человек. Исследование осуществлялось в период с 2006 по 2015 гг.

Материалы и результаты исследования обогащают эмпирическую базу и аналитический инструментарий культурологии. Выводы и положения могут быть использованы в преподавании таких вузовских курсов, как «Теория культуры», «История культуры», «Теория творчества», «Искусствоведение», при написании соответствующих разделов обобщающих научных трудов, учебников и учебных пособий по истории культуры Испании, культурологии, мировой художественной культуры. Кроме того, результаты проведенного исследования могут послужить базисом для методических разработок в творческих образовательных и культурно-досуговых сферах, для

разработки танцевальных технологий адаптации человека в современной российской культуре, стабилизации эмоционально-психологического состояния и раскрытия творческого потенциала личности в рамках программ арт-терапии, в работе педагогов-хореографов хореографических училищ и танцевальных школ. Результаты исследования могут быть использованы в целях эстетического воспитания детей и подростков, развития их творческого потенциала. Практическая значимость данного исследования подтверждена актом внедрения его результатов в терапевтическую практику регионального медицинского центра «Лотос» (г. Владивосток). Кроме того, материалы исследования были использованы при составлении заявки на соискание гранта Президента РФ для осуществления проекта создания образовательного творческого коллектива танца фламенко в российском вузе.

Структурно монография состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка и пяти приложений.

# Глава 1. ИСТОРИКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

## 1.1. Танец как один из древнейших видов человеческой деятельности

Жесты, позы, телесная пластика — все то, чем характеризуется танец, — являются средством коммуникации, зародившимся еще в первобытном обществе, задолго до появления устной речи и письменности. Посредством танца люди удовлетворяли естественную потребность в выражении своего внутреннего мира, эмоций и чувств, а также освобождались от накопившейся энергии. Специфика труда древнего человека во многом способствовала ритмическому характеру движений, бывшему средством упорядочивания психофизической энергии, синхронизации структур нервной системы [71: 17].

В. В. Козлов считает, что танец можно назвать самым первым видом искусства человека. Это предположение разделяют и другие антропологи. Например, Р. Дж. Коллинвуд заявляет, что «любой язык является... особой формой телесного жеста, и, в этом смысле, можно сказать, что танец — это мать всех языков» [цит. по 71: 16]. Однако, по мнению Л. Т. Дьяконовой, гораздо большее значение, нежели значение танца в качестве искусства, для первобытного человека имела синкретическая ценность танца в его единстве движений, музыки, магических формул и заклинаний. Танец в качестве духовно-практического освоения действительности берет свое начало от первобытного ритуала, являющегося неотъемлемой частью взаимоотношения человека с миром. На заре человеческой цивилизации танец являлся способом общения с могущественными духами природы [54: 74].

По словам В. В. Ромма, большую часть палеолитических изображений человека исследователи трактуют как фиксацию момента в танце, из чего следует, что танец являлся наиболее распространенным явлением человеческой культуры. Если рассматривать танец как особый способ передачи информации, то возникает необходимость правильного научного определения его значений и адекватной интерпретации данной информации по немногим фрагментам древнейших изображений. Так, для решения исследовательских задач во многих научных дисциплинах (культурологии, археологии, антропологии и др.) возникает необходимость поиска методов далеко за пределами данных областей знаний, в том числе и в области исследования танца [262: 1–2].

Как подчеркивается в исследовании Э. А. Королевой, первобытный танец являлся средством эмоциональной разрядки, накопления

и передачи опыта подрастающему поколению, общения между полами, познания окружающей действительности, способом самопознания [74]. Он служил своеобразным социокультурным маркером, знаком принадлежности к той или иной этнической группе. Не обладая знаниями естественных наук, древний человек не без оснований полагал, что все явления природы подчинены определенным ритмическим закономерностям. Как подчеркивает ряд исследователей, среди которых Л. П. Морина, Л. Т. Дьяконова, В. В. Козлов, В. Н. Никитин, Дж. Джордания и др. танцевальные движения, являющиеся ритмически упорядоченными и повторяющимися, оказывают значительный эффект на подсознание, а затем и на сознание человека, что отмечалось еще во времена древних религиозных культов. Именно это свойство танца легло в основу распространенного ныне направления танцевальной терапии. Так, изначально являясь частью древних обрядов и ритуалов, танец способствовал тому, что человек пробуждал в себе скрытые духовные и энергетические резервы, что является актуальным и сегодня.

Так, Х. Эллис предлагает космологическое объяснение сущности танца, считая его отражением ритмичных процессов мироздания, упорядоченного движения планет, что отражается также на физическом и духовном плане жизни человечества. Таким образом, танец является естественным для человека, как части космоса [153: 134].

Н. Ю. Степанова определяет танец как «ответ человека на вызов бытия», его попытку преодолеть временность своего существования. В танце человек гармонично сочетает свое ощущение «здесь и сейчас» с наслаждением бытием. Танец представляет собой попытку «собрать мир в целостность «разлитого в природе бога», являясь «событием» в наиболее полном смысле [268: 19].

Подтверждением этому служит мнение М. М. Бахтина, который подчеркивал, что именно в танце наиболее полно проявляется единство внутреннего и внешнего мира человека, что ощущается им как гармония: «...в пляске все внутреннее во мне стремиться выйти наружу, совпасть с внешностью <...> Момент одержания явственно переживается в пляске, момент одержания бытием» [25: 127].

Таким образом, танец как феномен человеческой культуры имеет важное социокультурное и коммуникативное значение. М. Н. Жиленко подчеркивает, что танец может выступать в разных качествах: обряда инициации, интерпретации кодов этнической, национальной или космополитичной культуры, социокультурного мессиджа, экспрессивного пластического акта самовыражения личности, формы межкультурной коммуникации и даже как способ идеологического устрашения противника [244: 7–15].

Ряд отечественных исследователей (В. В. Ромм, Э. А. Королева, Ю. М. Лотман, В. М. Красовская, Г. Н. Добровольская, Н. В. Атитанова, Л. П. Морина, А. С. Фомин и др.), проведя анализ некоторых древних форм танца на основе этнографических, археологических и искусствоведческих материалов, сделали выводы о социальных функциях танца в жизни первобытных племен, его семантике, структуре, а также наметили некоторые тенденции развития архаичных танцев. Например, искусствовед Г. Н. Добровольская утверждает, что происхождение танца берет начало от обрядовых игр, в которых человек воплощает планируемые им события в определенных ритуалах и представлениях, имеющих для него магическое значение [51: 35–36].

Среди исследователей танца бытует также мнение, что его происхождение имеет под собой сексуальную основу, являясь моторно-ритмическим выражением эротизма, что отчасти подтверждается генетической связью танцев людей и животных. Между тем, проведя межкультурное исследование танца в различных обществах, А. Ломак обнаружил, что определенные движения, выполняемые человеком во время ежедневной работы, стали частью танцевальной культуры данного этноса. Одним из примеров служит характерная вертикальная позиция эскимоса в сочетании с быстрыми движениями рук, имитирующими процесс ловли рыбы и метания копья, что со временем было интегрировано в этнический танец эскимосов.

Различные направления танцевального искусства существовали уже в Древнем Египте и Древней Греции. Ключевое значение имели ритуальные танцы, посвященные поклонению божествам, однако практиковались также бытовые танцы, праздничные, спортивные, развивающие силу и ловкость. Согласно описаниям Лукиана, танцевальные оргии в честь бога Адониса устраивались в храмах Афродиты. В этих танцах отображался греческий миф об Адонисе, символизирующий вечный круговорот жизни и смерти в природе. Ежегодно проходили Элевсинские танцевальные мистерии, прославляющие богинь Деметру и Персефону, в которых символически отображалось горе матери и ее поиски потерянной дочери. В мифе и в танце отражалась мистическая связь между миром живых и мертвых [71: 29–30].

В античном мире помимо эстетической и ритуальной ценности танец обладал важным практическим значением для общества. Военные ритуальные танцы способствовали вхождению в единое ритмическое состояние, в результате чего поднимался боевой дух воинов, рождая энергию, необходимую для победы. В Древней Греции развитие танцевальной культуры способствовало появлению пехотной тактики ведения боя фалангой. В своей работе В. В. Ромм доказывает, что бой фалангой подпадает под определение танца и, соответственно, подчиняется не только воинским установлениям, но

и законам хореографии. Автор реконструировал синхронные действия фаланги на поле боя, подчеркивая два необходимых компонента: танцевальную подготовку воинов и особое ритмическое, жестко регламентированное, музыкальное сопровождение боя. В работе доказывается, что в античности существовала многолетняя система воспитания и тренировки воинов посредством танца [261: 6–8].

В Древней Руси были распространены ритуальные пляски, приуроченные к определенным временам года. Древнерусские танцевальные практики включали в себя символическое катание по росе, прыжки через костер, купание в проруби и т. д., воплощая духовное обновление танцующего. Например, прыжки на разную высоту во время танца символизировали быстрый рост пшеницы и других злаков. Традиционный русский хоровод является отображением языческого культа солнца, где участники движутся в одном направлении с небесным светилом.

М. С. Каган рассматривал процесс зарождения и развития танца в рамках первобытного синкретического действия. По его мнению, в архаичных обществах синкретизм танца выражал целостность религиозно-практической деятельности людей, для которых танец являлся неотъемлемой частью обрядов, включающих в себя также вербальные, ритмические, пантомимические, графические и скульптурные средства [65: 184].

Э. А. Королева определяла танец «как способ познания объективно складывающейся в обществе системы ценностей, как способ духовной информации о социально организованных связях с миром, об общественной ценности природы и бытия самого человека» [74: 29].

Рассматривая синкретизм как основное качество первобытного искусства, В. Р. Кабо подчеркивал, что «все формы творчества тесно связаны... с отлитыми в традиционную форму коллективными действиями, играющими в жизни первобытных обществ большую роль и сообщающими первобытному искусству определенное социальное звучание» [64: 23].

Например, национальный танец бурят, по мнению Л. И. Протасовой, исторически связан с основными видами деятельности этого этноса — охотой и скотоводством. На протяжении тысячелетий охота занимала основное место в жизни бурят, благодаря чему зародились зрелищные танцы, исполнявшиеся лучшими охотниками, снискавшими славу своей ловкостью и смелостью. Одним из примеров служит бурятский танец «медвежья пляска», изображающий борьбу охотника и медведя и сопровождающийся ритмичным напевом. Позднее, с развитием скотоводства, появились такие танцы, как «подковывание коня», «выделка кожи», «укрощение дикого коня», а также популярный круговой танец «ёхор», отражающий скотоводческий быт народа [259: 10–11].

Можно сказать, что изначально танец давал человеку заряд духовной и физической энергии. С древних времен он сопровождал или символизировал определенные судьбоносные события в жизни отдельного человека и всего общества в целом. Одним из них являлись обрядовые инициации — посвящения мальчика или девочки во взрослую жизнь, сопровождавшиеся соответствующими танцами. Подобные обряды, отмечающие переход из одного состояния в другое, существовали в различных культурах, что подробно описано учеными-антропологами М. Мид и Д. Кэмбеллом на основе богатого этнографического материала [79: 7].

У древних народов неотъемлемой частью религиозных обрядов и культов были тотемические пляски, представляющие собой сюжетные, протяженные во времени действия, в результате которых танцующие уподоблялись некоему могущественному покровителю — тотему, охраняющему племя. Как полагает В. К. Тыминский, главная ценность танца для человека, участвовавшего в многочасовых танцевальных ритуалах, заключалась в особом мистическом состоянии, наступающем у танцующего, которое напоминает эйфорию или опьянение от продолжительных ритмичных движений. В подобном состоянии грани между привычной и воображаемой реальностями стираются, и человек словно обретает «духовное зрение» [цит. по 93: 119].

Так, Э. А. Королева приводит описание танца крокодила как один из ярких примеров уподобления танцующего покровительствующему животному-тотему: «...вождь племени двигался какой-то особенной походкой. Его руки, вытянутые назад, изображали мелкую рябь, исходящую от медленно погружающегося в воду крокодила... Когда он приближался, становилось даже страшно» [74: 29].

Посредством тотемической пляски древний человек пытался снискать благосклонность и поддержку высших сил, обращаясь к своему божеству, имевшему большое влияние на его жизнь. Некоторые архаичные ритуальные действия, воплощенные в танце, дошли до наших дней. Так, в Новой Зеландии перед началом спортивных матчей члены команд исполняют традиционные боевые танцы племени маори, имеющие своей целью воодушевить спортсменов и посеять страх в душах противников.

Таким образом, с момента своего появления на заре человеческой цивилизации танец выполнял определенные функции, большинство из которых, правда, в модифицированном виде, он сохраняет и сегодня. В. В. Козлов выделяет пять основных функций танца в период древности:

1. Ритуальная (сакральная) — танец являлся самым естественным способом установления связи со «священным».

2. Коммуникативная — танец был самым первым символическим языком человечества, способом передачи знаний и коммуникации.

3. Идентификационная — танец был способом самоидентификации, определяя принадлежность человека к определенному племени, полу и т. д.

4. Экспрессивная — танец мог использоваться в качестве игры и первого свободного самовыражения.

5. Катарсическая (рекреационная) — танец являлся средством снятия эмоционального и физического напряжения, разрядки [71: 20].

Для более глубокого осмысления танцевальной культуры как феномена, имеющего определенное значение и свою функцию в социуме, необходимо рассмотреть ее с точки зрения понятия культурной формы. Согласно А. Я. Флиеру, культурная форма — это совокупность имеющихся признаков всякого культурного объекта или явления, отражающих его общие и символические функции, идентифицирующие данный объект или явление [125: 20]. Это понятие может быть применимо как к материальным продуктам человеческой деятельности, так и духовным. Так, танец относится к телесно-пластическому варианту культурной формы, передающему какой-либо посыл социуму, являясь средством удовлетворения какой-либо его потребности. Как подчеркивает А. Я. Флиер, наиболее полное смысловое «прочтение» культурной формы возможно в ее изначальном культурном контексте, вне которого она утрачивает свою символично-смысловую наполненность [125: 22]. Применительно к танцу фламенко, традиционной культурной форме Испании, это означает, что его суть можно понять, только изучив культурную среду, в которой он возник и развивался.

С. Н. Худеков говорил, что «танец — первая глава в истории человечества... По принципу своему танец, подобно жестам, был всегда и у всех народов выражением внутренних чувств; был нежным разговором, где посредством поз, скачков и прочего выражались радость, горе, злость, нежность и т. п.» [131: 8–10]. Большинство исследователей танца (М. С. Каган, В. В. Ромм, Э. А. Королева, Л. Т. Дьяконова, В. В. Козлов, Л. П. Морина и др.) сходятся в том, что групповые, подчиненные определенному ритму, движения приводят людей к ощущению общности, единства с членами группы. Вероятно, по этой причине у многих наций в традиционной культуре присутствуют групповые танцы, выстроенные в форме круга, со сплетением рук на плечах танцующих, или когда танцоры просто держатся за руки. Ярким примером может послужить традиционный русский хоровод. За время долгой эволюции культуры человеческого общества танец всегда являлся особым средством выраже-



ния духовно-эстетического настроения соответствующей исторической эпохи, отражая в себе всю культуру определенного исторического периода. Согласно А. Ломаксу, умение исполнять определенный танец является своеобразным «пропуском» в ту или иную социальную группу, определяет принадлежность к определенному народу, являясь невербальным средством коммуникации людей так или иначе сопричастных друг другу [цит. по 202].

Танцевальные па (от французского «*pas*» — «шаг») берут начало от естественных для человека движений — ходьбы, бега, прыжков, поворотов. Разнообразные их сочетания со временем трансформировались в танец.

На развитие европейской танцевальной культуры большое влияние оказало танцевальное искусство Древнего Востока и античности, которое активно развивалось и оттачивалось во время религиозных празднеств. Например, важной частью представлений древнегреческого театра были атлетические и военные танцы, демонстрирующие ловкость и силу. В эллинистическую эпоху, в IV–II веках до н. э., выделился из общего синкретического действия и оформился в отдельный вид танец-пантомима, получивший развитие во II–V веках н. э. Пантомима как «вид сценического искусства, в котором главным средством создания художественного образа является пластическая выразительность человеческого тела, жест, мимика», послужила первоосновой для развития балета [183: 254–255].

Примечательно, что у каждого народа формировались свои танцевальные традиции, причем в народных танцах проявляются различия между танцами, которые исполняются для себя (бытовыми) и для зрителя (сценические и культовые). Постепенно в бытовых танцах стали различать крестьянские и городские. Со временем из городских танцев выделились бальные, салонные, придворные, которые впоследствии стали основой развития европейского балета [168: 423].

Как в прошлом, так и в настоящем танец неизменно занимает свое место в культурной жизни абсолютно всех народов. При этом он постоянно видоизменяется, отражая эволюционное развитие определенного этноса. В наше время существует множество видов и стилей танца, причем каждый из них выполняет определенную функцию, служа тем или иным целям в обществе.

В таблице 1. приведены примеры основных видов танца, указаны их атрибутивные признаки, а также функции, выполняемые в современном обществе. Примечательно, что некоторые виды имеют несколько функций, свидетельствуя о полифункциональности танца в современной культуре.

### Основные виды танца и его функции

Вид танца	Атрибутивные признаки	Функция
Народный (этнический) танец	Танец, характерный для определенной местности, региона, страны, имеющий традиционные национальные движения, ритмы, костюмы. Народный танец является инструментом самоидентификации народа, а также способом выражений эмоций и средством снятия физического напряжения после трудового дня	Идентификационная, экспрессивная, рекреационная
Ритуальный танец	Танец является частью определенного религиозного культа, обряда, служа средством достижения духовной гармонии, накопления внутренней силы, обретения духовного видения	Духовная (ритуальная)
Классический танец (балет)	Сценический танец — спектакль, содержание которого воплощается в музыкально-хореографических образах, требуя высоких пластических способностей танцора. Балет рассчитан на удовлетворение эстетической потребности зрителя	Эстетическая, коммуникативная, экспрессивная
Исторический танец	Собирательное название танцев прошлых эпох, воссозданных в настоящее время	Идентификационная, эстетическая
Бальный (бытовой) танец	Танец, исполняемый парой или несколькими участниками на танцевальных вечерах (балах), служащий для культурного развлечения самих танцующих	Рекреационная, коммуникативная, идентификационная
Спортивный бальный танец	Современный термин для обозначения бальных танцев, связанный с тем, что изменилось их предназначение. В настоящее время они исполняются преимущественно как вид сценического искусства в рамках танцевальных конкурсов и турниров	Рекреационная, спортивная, эстетическая, экспрессивная
Оздоровительный танец	Основной элемент танцевальной терапии, представляющий собой набор импровизационных ритмичных движений. Используется в психотерапевтических целях для восстановления душевного и физического равновесия	Лечебная, экспрессивная
Акробатический танец	Вид спорта, в котором участники под музыку исполняют акробатические движения и танцевальные элементы	Спортивная, эстетическая

<b>Вид танца</b>	<b>Атрибутивные признаки</b>	<b>Функция</b>
Эстрадный танец	Вид сценического танца развлекательного характера, выстроенный в лаконичных средствах хореографической выразительности. Часто сопровождается исполнением вокалистов	Рекреационная, экспрессивная
Современный танец (модерн)	Джаз-модерн является своеобразным противовесом классическому танцу, выступая в качестве протеста против традиционных канонов в искусстве	Экспрессивная, коммуникативная, функция протеста
Клубный танец	Танец свободного импровизационного характера, исполняемый на дискотеке, танцевальной вечеринке	Рекреационная, коммуникативная
Уличный танец	Танец различных молодежных субкультур: рэп, фанк, брейк и т. д., возникший как своеобразный протест молодежи против существующих правил социума	Идентификационная, коммуникативная функция протеста

[183: 254–255], [72], [135].

Из всех вышеперечисленных видов танца наибольший интерес для данной работы представляет народный танец, а также балет и бальный танец, поскольку танец фламенко, в современной его интерпретации, включает в себя некоторые элементы этих направлений. Рассмотрим их подробнее.

В современном обществе балет являет собой целое театральное представление, однако самостоятельным сценическим действием он стал не сразу. Например, в Древней Греции все комедии и трагедии сопровождался балетом, который служил дивертисментом. В Древнем Риме балет сопровождал ритуальные пляски в честь бога Марса, являясь лишь интермедией в драматических зрелищах. В это время танец был еще неотделим от слова и пения, являя собой синкретизм искусства. После падения Римской империи развитие балетного искусства останавливается на тысячу лет и возрождается только к концу XV века в Италии. В XVI веке, с появлением во Франции оперы, балет становится частью оперного представления [182: 570–571]. Примечательно, что в средние века в Европе, несмотря на многие религиозные догматы, танцевальное искусство продолжало развиваться, причем акцент смещался в сторону театрализации танца. Широкое распространение получили уличные танцы жонглёров, шпильманов, пляски скоморохов и арлекинов, во время праздников исполнялись морески — сюжетные танцевальные сцены. В XV–XVI веках создавались практические пособия и научные трактаты, посвящённые танцам. Французская королевская Академия танца,

созданная в 1661 году, утвердила особую танцевальную систему, впоследствии получившую статус известного нам классического танца. Важное место в данной системе занимала синхронность и согласованность движений исполнителей танца и участников. В это время появились пуанты, что положило начало новому виртуозному стилю исполнения классического танца [183: 254–255].

Таким образом, до XVI века сценический танец был частью театральных зрелищ в качестве интермедий. Первые спектакли, имеющие самостоятельный сюжет, появились во Франции во 2-й половине XVI века и исполнялись при королевском дворе самими придворными. Позднее появились профессиональные танцовщики, называемые «гимнасты», что положило начало развитию и совершенствованию техники танца. Уже к концу XVII века была установлена классическая форма балетного спектакля и четко регламентированы виды балетного танца. В 1820-х годах в постановках А. П. Глушковского и Ш. Дидло были показаны первые образцы романтического балета, который по праву считался великим достижением хореографического искусства [182: 570–571].

Если балет называют классическим танцем, зародившимся и отшлифованным на театральной сцене, то народный (этнический, или, в современной интерпретации, фольклорный) танец является самобытным, возникающим импровизационно. Он характерен для определенного региона и населяющего его народа, и, как правило, зарождается и выражается спонтанно, позволяя представителям данного этноса наиболее полно выразить свои чувства и получить физическое и эмоциональное освобождение, что не всегда бывает возможным в повседневной жизни. Традиционно сложилось так, что в Западной Европе исполнители национальных танцев делают акцент на подвижности ног, в то время как восточные народы обращают больше внимания на руки и тело. Подобно архаичным танцам древности, народные танцы изначально появились как выражение эмоциональных впечатлений от окружающего мира, вследствие имитации движений животных и птиц, а также как отображение определенного трудового процесса.

Со временем из народного направления развилось уникальное социокультурное явление — художественная самодеятельность, которая могла проявляться как в танцевальном, так и других видах фольклорного творчества. Как отмечает Л. П. Емельянов, самодеятельность является «формой, предполагающей не только вообще наличие творческих моментов, но и определенные средства организации» [56: 20, 21]. Самодеятельное искусство дает исполнителю возможность творческого самовыражения и самоидентификации в культуре. Это справедливо в отношении танцевального творчества,

которое наряду с народным профессиональным может являться также и самодеятельным, что более подробно рассматривается в данной работе на примере российских исполнителей танца фламенко.

В контексте данной работы необходимо также рассмотреть направление бального танца. Согласно одному из определений, это «танец, который служит для массового развлечения и исполняется парой или большим количеством участников на танцевальных вечерах (балах)» [186: 593]. До XIV века такие танцы как эстампида, басседансы с поклонами и реверансами, сальтарелло, павана, гальярда имели импровизационный характер и могли различным образом сочетаться друг с другом, сопровождаться шествиями со свечами, песнопениями, игрой на музыкальных инструментах самих танцующих. В XIV веке в Италии появились первые регламентированные правила бальных танцев, а в XVI–XVII они распространились по всей Европе. Начиная с XVII века бальные танцы, особенно менуэт, становятся излюбленным развлечением европейской знати, причем в каждой стране они приобретали особые оттенки национального колорита. Тогда же появились первые школы по обучению бальным танцам [186: 593–594].

В XVIII веке в крупных городах Европы стали устраиваться общественные балы, первый из которых состоялся в 1715 году в Париже. Бальный танец становится единым «корпоративным» знаком дворянского сословия [60: 19]. Он выполнял две важные социальные функции, помимо собственно рекреационной — коммуникативную и идентификационную. В моду стали входить более свободные танцы: ригодон, экосез, паспье, контрданс, мюзет и другие. В конце XVIII века на танцевальную культуру существенное влияние оказала либеральная философия Просвещения, в частности, культ естественности, который оказался несовместимым с правилами салонных танцев. Им на смену приходит вальс, о котором говорят, что «танец сей, в котором, как известно, поворачиваются и сближаются особы обоего пола, требует надлежащей осторожности» [81: 95]. Вальс привнес в бальную атмосферу раскованность чувств, естественность и свободу. К XIX веку в бальной практике Европы стали господствовать более ритмически подвижные, игровые танцы — мазурка, полонез, полька, канкан, галоп, гавот, лансье, лендлер.

В России особую популярность в светском обществе снискала мазурка. Этот технически сложный, несколько театрализованный и требующий импровизации парный танец включал в себя мужскую сольную партию. Согласно Ю. М. Лотману, в идее мазурки заложены корни традиций русской парной пляски, при которой кавалер демонстрирует свою виртуозность и «ведет» танец, а дама следует ему плавными скользящими движениями [81: 95].

Примечательно, что в России принятие европейских танцевальных стандартов не являлось лишь пассивным их копированием. Традиции русской пляски сохранялись и в бальной культуре вплоть до XX века. Как отмечает Е. В. Самойленко, интеграция некоторых элементов европейской бальной кадрили в народную среду послужило причиной выделения кадрили как самостоятельного вида русской пляски, при этом возникали новые ее формы [210: 56].

В конце XIX — начале XX века в Европе появляется мода на некоторые танцевальные направления Нового Света (США и страны Южной Америки) — блюз, фокстрот, чарльстон, вальс-бостон, уан-степ, ту-степ, квик-степ и др. В результате подобных заимствований бальные танцы Европы существенно видоизменились. Они стали не только парными, но и массовыми, в которых танцующие не имеют определённого партнёра по танцу. В середине XX века танцы исполняются без непосредственного телесного контакта, снимаются ограничения в положениях рук [186: 593–594].

В настоящее время под словосочетанием «бальные танцы» подразумеваются парные спортивные танцы, требующие высокой техники исполнения. Выделяют две группы: европейская (медленный вальс, танго, фокстрот, квикстеп, венский вальс, танго, медленный фокстрот) и латиноамериканская (самба, ча-ча-ча, джайв, румба, пасодобль). Все спортивные бальные танцы имеют строго регламентированные правила, четкие критерии оценки, такие как техника исполнения, качество ведения партнера, позиция в паре, баланс, экспрессивность, динамика и т. д. [195]. Как отмечает И. Е. Ересько, основное значение имеют ловкость и гибкость (100 %), прямая осанка (100 %), сила и выносливость (75 %), быстрота (25 %). Вместе с тем, также важными являются эстетические критерии — музыкальность и ритмичность, выразительность движений, эмоциональность и др. [242: 19–20].

Что касается танцевальной культуры в целом, то, как отмечает Е. В. Самойленко, в современной науке не существует ее четкого определения, не очерчены границы данного понятия, не выработана методология анализа [210]. Танцевальная культура исследуется в основном на эмпирическом уровне, фрагментарно. Соответственно, культурологический подход к исследованию танца и танцевальной культуры недостаточно разработан и требует глубокого изучения. Е. В. Самойленко определяет танец как комплексный социокультурный феномен повседневности, представляющий собой ритмически организованную и ментально наполненную двигательную активность индивида. При этом танец, выполняя многообразные потребности индивида и общества в целом, имеет три основных кода: соматический, семантический и ритмический, а также четыре

периферийных кода, характеризующих социокультурную среду в которой он существует: пространственно-временной, предметный, социальный, нормативно-рефлексивный.

Рассмотрим подробнее структуру танцевальной культуры, представляющую собой систему, ключевым компонентом которой является собственно танец. Так, исследователи танца Е. В. Самойленко и Н. В. Петроченко сходятся во мнении, что танец характеризуется присутствием ему составляющими [210: 35–37], [104: 119–120]. В том числе:

— **соматический** (телесный) код. Это двигательная лексика танца, включающая в себя мимику, жесты, позы, композицию танца;

— **семантический** (смысловой) код. Включает в себя идеи, сообщения, мысли, т. е. смысловое содержание, наполняющее двигательную лексику танца. Танец выступает как «знаковая система, которая способна объективировать культурные смыслы определенной эпохи»;

— **ритмический** (музыкальный) код. Объединяет движение и звук. Этот код представляет музыкальный, вокальный, ритмический аккомпанемент танцу. Так, некоторые народные танцы, игровые или иллюстрирующие трудовые процессы, неотделимы от сопровождающих их песен. Они неизбежно утрачивают свою смысловую значимость при разрыве танца с песенным аккомпанементом.

Структура периферии танцевальной культуры включает в себя различные вспомогательные явления и характеризуется следующими компонентами:

— **пространственно-временной** код характеризует место и время проведения танца: специальные помещения и зоны для танца (бальные залы, танцевальные клубы, танцплощадки, культовые места и т. д.), а также цикличность проведения танцевальных событий (даты балов, период традиционных праздников, обрядов, ритуалов, график танцевальных конкурсов и т. п.);

— **предметный** код включает в себя танцевальные костюмы, танцевальную моду, атрибуты и аксессуары для танцев (характерные веера, кинжалы, шали, кастаньеты, а также ленты, цветы и т. д.);

— **социальный** (поведенческий) код определяет аудиторию танцевальной культуры, регламентируя социально приемлемые формы поведения и взаимоотношений в танцевальном сообществе и устанавливая социальную иерархию среди танцующих;

— **нормативно-рефлексивный** код определяет систему трансляции и регламентации норм танцевальной культуры, включая рефлексивность над танцевальной повседневностью. К нему относятся танцевальный этикет, свод правил поведения во время танцев и т. д.

В танцевальной культуре Е. В. Самойленко выделяет пять базовых, универсальных функций, что во многом соответствует функциям,

изложенным ранее в таблице 1, а именно: коммуникативная, идентификационная, регулятивная, гедонистическая, интегративная. Причем ведущими среди них признаны коммуникативная и идентификационная функции. Примечательно, что в разные исторические периоды наблюдается доминирование определенной функции танцевальной культуры, что обусловлено рядом внешних факторов, таких как природно-географические, социально-экономические и культурные. Любая национальная танцевальная культура является результатом взаимодействия определенного сочетания данных факторов, четко выделить которые не всегда представляется возможным [210: 38–43].

Специфика современной танцевальной культуры, согласно Е. В. Самойленко, определяется интернациональностью и полифункциональностью. Полифункциональность проявляется в том, что в современном обществе танец выполняет следующие функции:

- 1) рекреации и релаксации;
- 2) коммуникации в рамках танцевальных пространств: клубов, секций и т. д.;
- 3) самоидентификации (изучение танца в целях обретения идентичности: национальной, субкультурной и т. д.);
- 4) лечения (практики спонтанного танца, контактной импровизации и т. д.);
- 5) занятия спортом (фитнес, танцевальная аэробика, турниры);
- 6) воспитания (детские занятия ритмикой).

Примечательно, что, несмотря на многообразие видов и форм танца, между ними не наблюдается четкой социокультурной дифференциации, иерархии, границ, они открыты для каждого, в зависимости от вкусовых потребностей индивида. Кроме того, в современной культуре происходит смешение индивидов по возрасту и социальному статусу, что было недопустимо в предыдущие периоды. Еще одной особенностью танцевальной культуры в современном обществе является своего рода танцевальная «анархия»: впервые она не регламентирована никаким социальным институтом, и потому развивается в соответствии с требованиями моды, представлена широким выбором многообразных и равноправных танцевальных направлений, событий и пространств. Как отмечает Е. В. Самойленко, современная танцевальная культура находится в состоянии постмодерна [210: 102–105].

Другой ее отличительной особенностью является интернациональность, являющаяся следствием культурной глобализации, происходящей в мировом масштабе, при которой размываются границы национальных культур, происходит их взаимопроникновение и взаимовлияние. Так, интернационализация танцевальной культуры порождает принятие и адаптацию различных инокультурных фольк-



лорных направлений, включающих соответствующее музыкальное сопровождение, костюмы, движения. В современном обществе наибольшей популярностью пользуются латиноамериканские (сальса, бачата), восточные (танец живота, индийский танец), испанские (фламенко), бразильские (капоэйра) и прочие танцы. Это становится очевидным при изучении предложений танцевальных школ и т. п.

В современном обществе танец переходит в область обыденности, смещается в сферу повседневной жизни. Значительно снижает роль танца как элемента праздничного действия и актуализирует его телесное значение «оповседневнивание танцевальной культуры» [210: 37, 106]. Вместе с тем, танец по-прежнему остается компонентом праздничной культуры, неизменно присутствуя на массовых праздниках, карнавалах и т. д., что говорит в пользу амбивалентности природы танца в современной культуре. Нельзя не согласиться с мнением Э. А. Королевой о природе танца: «Ни один вид практической деятельности не остался вне сферы воплощения в танцевальном искусстве. Выполняя различные функции общения, познания действительности, передачи информации, физического и духовного воспитания, проявления религиозных настроений, эмоциональной разрядки, танец способствовал тому, чтобы практический смысл окружающих человека явлений сделать более многогранным и разнообразным, что в последствии обусловило многообразие этого вида искусства» [74: 26].

В качестве вывода о природе танцевальной культуры можно сказать, что начиная с первобытных времен танец неизменно сопровождал жизнедеятельность человека в различных ее проявлениях. Выполняя вышеуказанные функции, танец на протяжении всей человеческой истории являлся средством установления духовной связи человека с высшими силами, гармонизацией внутреннего пространства личности, общепринятым способом общения, социокультурным маркером, средством выражения сокровенных чувств и мыслей, а также формой социального протеста и самореализации.

При подобном многообразии функций танца авторам видится недостаточным считать танец только проявлением искусства с присутствующим ему эстетическим принципом восприятия. Также недопустимо приравнивать танец к физической культуре и прочими физическим проявлениям человеческой деятельности в силу его креативного элемента, активизирующего творческое начало в человеке и актуализирующего культурный опыт целого этноса. Невозможно считать танец и исключительно формой досуга, акцентируя лишь его рекреационный аспект. Глубже проанализировать феномен танца возможно при подробном рассмотрении научных подходов, используемых для его анализа современными исследователями.

## 1.2. Основные подходы к анализу танцевальной культуры

В традиционном понимании танец определяется как вид искусства, тип художественной деятельности, имеющий теоретическую принадлежность к искусствоведению и эстетике. Между тем, ограниченность подобного подхода обнаруживается, когда, например, необходимо подчеркнуть отношение танцующего к миру, или же его принадлежность к той или иной этнической группе. Это категории, лежащие за пределами хореографической технологии и выразительности. По мнению ряда исследователей (С. Л. Рубинштейн, В. В. Ромм, В. В. Козлов, Л. П. Морина, М. Н. Жиленко и др.), занятие танцами активизирует творческий потенциал личности, развивает его эстетические потребности и интеллектуальные способности, а также способствует личностной самореализации и социокультурной адаптации. При этом танец становится предметом изучения теории культуры, психологии, этнохореографии и т. д. Например, определить коммуникативные особенности танца, а также выявить специфику процессов восприятия хореографии позволяют теоретические достижения психологии творчества. Также танец является предметом изучения семиотики, рассматривающей танцевальное действие как текст, посредством которого выявляется знаковость, символизм и структура ритмопластического языка. Среди современных исследователей, рассматривающих танец в различных аспектах, можно назвать А. С. Фомина, М. Н. Жиленко, Н. В. Атитанову, В. В. Ромма, Л. Т. Дьяконову, Н. В. Петроченко и др.

Таким образом, теоретическое осмысление танца, рассматриваемого в совокупности ключевых аспектов его социокультурного функционирования, делает его предметом ряда нескольких научных дисциплин. Как подчеркивает Н. В. Петроченко, интеграция результатов междисциплинарных исследований в наиболее полном объеме возможна в контексте науки культурологии. Подход культурологов к анализу культурно-исторических процессов характеризуется стремлением через частное выявить общие закономерности, определить специфику культурных универсалий в отдельных видах социальной практики [232: 8–10]. Рассмотрение танца в аспекте теории культуры в наибольшей степени актуально для исследования народного танца, ведь чтобы осмыслить процессы, происходящие в народной танцевальной культуре, необходимо анализировать это явление в его целостности, как составной части культурного пространства.

Рассмотрим некоторые теории танцевальной деятельности, существующие в современной междисциплинарной сфере исследований танца. Так, система классического танца рассматривается в контексте **теории балетного классицизма**, воплощающего ценности

гуманизма и вбирающего в себя эталоны античного и общеевропейского культурного наследия. Теорию классического танца разрабатывали и описывали в своих трудах искусствоведы и хореографы XIX–XX веков, среди которых Ф. В. Лопухов, К. Я. Голейзовский, А. Я. Ваганова, М. М. Фокин, Т. П. Карсавина, Л. Д. Блок, А. Л. Волынский, Г. Н. Добровольская, С. Н. Худеков и др. Основным элементом теории классического танца является художественная форма, в совокупности ее свойств, структуры, особенностей языка и образно-символических значений. Как отмечает Л. Л. Васькова, теория классического танца основана на движении танцора ввысь, символизируя высокое устремление духа [36: 165]. Так, балет изобилует прыжками, демонстрируя невесомость танцора, его минимальную связь с землей, при этом танцор скрывает усилия мышц, создавая эстетическое впечатление естественной легкости исполняемого танца.

В противовес танцу классическому современный танец (модерн) определяется **неклассической теорией**. В нем используют технику замираний и падений, при которых тело постоянно связано с землей, причем та играет не менее существенную роль в формировании движения, чем окружающее пространство. Напряжение мышц становится одним из главных выразительных средств. Между тем, теория современного танца находится в начале своего формирования. Среди отечественных и зарубежных авторов, анализирующих этот феномен, выделяются В. В. Козлов, Н. В. Курюмова, Л. Т. Дьяконова, Е. В. Кисеева, К. В. Нестерова, Э. Гренлюд, Р. Лабан, Х.Лимон, Дж. Блэкинг, Х. Эллис, А. Старк и др.

Как отмечает Н. В. Курюмова, современный танец, нацеленный на сближение с эмпирической реальностью, преодоление установленных ранее художественных границ, отражает изменения антропологических параметров человека в постоянно меняющейся культуре, требуя более широкого, культурологического подхода к своему анализу. Сочетание двух аспектов (телесности в его философском осмыслении и невербального дискурса тела) в современном танце дает основание рассматривать танец модерн в качестве одного из наиболее адекватных способов трансляции значений соматизированной неклассической культуры [249: 3–4].

Исследователи современного танца подчеркивают, что движения в нем выступают как средства выражения внутреннего состояния танцовщика и создания его индивидуального хореографического языка. Например, К. В. Нестерова подчеркивает, что особенностью современного танца является так называемая «исследовательская направленность», под которой подразумевается целенаправленное изучение каждым танцующим возможностей и особенностей собственного тела и эмоциональной сферы в процессе импровизации, поиск наиболее адекватных выразительных средств [255: 2–3].

Согласно одной из современных теорий танцевальной культуры, в качестве материально-духовной основы танца выступает **телесность**. Как отмечает Д. А. Садыкова, психофизическое измерение телесности рассматривает тело как биологическую данность человека и естественное условие его бытия. В данном случае танец выступает средством познания и самопознания, поскольку воплощает множество новых свойств, являясь особым состоянием сознания, когда человек не только мыслит, но и переживает радость творчества [263: 33–37].

Наиболее ярко это проявляется в практике танцевально-двигательной терапии, где через танец происходит диалог сознательного и бессознательного. Танец выражает особенности личности, транслирует модели поведения и способы межличностной коммуникации. В рамках теории телесности выделяется ритмический принцип, который определяет суть танца как явления, где все подчиняется законам ритма и размера, соотносясь с общими законами гармонии и формы. Можно сказать, что условием возникновения танца является естественная потребность человека в ритмичном движении, заложенная изначально в его биологической природе. Воздействие ритма в танце способствует психоэмоциональной разрядке и стабилизации общего состояния человека. Например, Л. П. Морица подчеркивает, что «в минуты сильного эмоционального напряжения, например, отчаянного горя, человек склонен выполнять неосознанные покачивающиеся, так называемые свинговые, движения отдельными частями тела или всем корпусом. Это дает возможность разгрузить психику от чрезмерного напряжения, «выпустить» психическую энергию и, таким образом, защитить организм» [92: 37].

Согласно **коммуникативной** теории, танец является формой коммуникации в пространстве культуры, представляя собой определенное художественное высказывание, наполненное особыми смыслами и ментальными моделями, соответствующими конкретному историческому периоду и культурному типу.

Примечательно, что в философском дискурсе конца XX века особое внимание уделяется изучению танца в контексте **теории игры** и игрового пространства. Игра, посредством танца, имеющая определенные правила, касающиеся техники исполнения и композиционных особенностей, вместе с тем характеризуется достаточной степенью спонтанности и непредсказуемости. Как отмечает Д. А. Садыкова, элементы игры проявляются через взаимодействие с музыкой, движением, окружающим пространством [263: 49–52]. Импровизационное начало в танце считается высшим проявлением творческой свободы, также подчеркивая игровой характер происходящего. Костюмы, макияж, внешняя зрелищность и принцип состязательности также подчеркивают игровую направленность танца, что в со-

временной культуре актуализируется в форме различных танцевальных шоу, фестивалей, турниров.

Естественнонаучный взгляд на исследование танца предложил Я. И. Френкель, основываясь на **теории волновой механики**. По его мнению, танец должен быть предметом изучения механики как составной части теоретической физики, сводящей все явления к движению [128]. В этом контексте танец представляет собой вид механического движения, причем имеющего условно периодический характер. Рассматривая танец через призму механики и электродинамики, автор обосновывает, что танцующий каждым своим движением излучает определенные эмоциональные волны, причем период этих колебаний совпадает с периодом телодвижений. При этом распространение эмоциональных волн, излучаемых телом танцующего, подчиняется тем же законам, что и распространение электромагнитных волн.

По словам Я. И. Френкеля, при изучении эмоционального излучения танцующего обнаружились закономерности, характерные для «пляски» электронов в атомах, что позволяет рассматривать танец с позиций квантовой теории. Поскольку танец не является исключительно механическим движением, но также тесно связан с эмоциональным волнением, то объяснение танца возможно лишь на основе теории, объединяющей противоположность между механическим движением, с одной стороны, и эмоциональными волнами — с другой. Это явление получило название «теория волновой механики» [128].

Само понятие «танец», на первый взгляд, кажется однозначным и ясным, однако при детальном рассмотрении оказывается достаточно неопределенным и многосложным, что проявляется уже при попытке дать определение этому явлению. Основная сложность заключается в том, что одним словом «танец» обозначаются совершенно разные, часто даже контрастирующие друг с другом явления: балльные танцы на паркете, экстатические пляски шаманов, высокохудожественные балетные композиции, уличные танцы рэпперов, незамысловатые движения на дискотеках и т. д.

Понятие сущности танца зависит от конкретного исторического периода и культурного контекста. Например, в современной культуре танец является динамично развивающимся явлением, постоянно трансформируясь и обогащаясь новыми стилями и формами. Вслед за его видоизменениями меняются и восприятия исследователей танцевальной деятельности, рождая новое понимание природы и роли танца в обществе. Различные исследователи рубежа XIX–XX веков делали попытки дать определение понятию «танец», не охватывая, однако, полностью суть явления. Например, американские хореографы Марта Грэхэм и Айседора Дункан видели в танце выражение

глубоких сокровенных чувств, душевных порывов человека, высвобождаемых через движение тела. Исследователи Дж. Блэкинг и Дж. Кеалиинохомоку считают, что «танец — это преходящий, мимолетный способ экспрессии, происходящей в заданной форме и стиле посредством движений тела» [148: 21]. По их мнению, танец следует считать проявлением эмоциональной культуры (англ. *affective culture*), поскольку он, предоставляя возможность эмоциональной разрядки, в то же самое время выражает мировоззрение ее носителей. К таким проявлениям, в частности, можно отнести этнический танец [148: 47].

Американский философ Джулия ван Кэмп в работе «Философские проблемы танцевальной критики» обобщила основные определения, идентифицирующие понятие «танец», доказав тем самым, что отдельные определения не в состоянии полностью охватить суть явления. Согласно ее обобщенному выводу, танец — это формализованное человеческое движение, выполняющееся в определенном стиле, обладающее такими качествами как красота и грациозность, имеющее музыкальное или ритмическое сопровождение, а также имеющее своей целью передачу какого-либо сюжета, идей, мыслей, выражение чувств, чему во многом содействует жестикуляция, костюм, декорации, сценический свет и т. д. [226]. Исследователь подчеркивает, что при большом разнообразии определений понятия «танец» большинство ученых сходятся во мнении только в том, что танец — это человеческое движение.

С. Н. Худеков, подчеркивая древнее происхождение танца и его повсеместное распространение, отмечает, что «танец может быть рассмотрен как искусство только тогда, когда в него вложена душа. Танец должен «говорить», обязан быть выразительным, и каждое движение должно изображать как живую природу, так и человеческие чувства и страсти». Исследователь дает следующее определение танцу — это «ряд механических телодвижений, сопровождаемых жестами, выражающими душевное настроение человека, жестами, в которых, несомненно, заключается осмысленное, мимическое начало» [131: 12–13].

В XX веке широкое распространение нашло определение танца как средства создания художественного образа в искусстве, представленное в Советском энциклопедическом словаре: «Танец (польск. *taniec*, от нем. *Tanz*) — вид искусства, в котором основное средство создания художественного образа — движения и положения тела танцовщика. Танцевальное искусство — одно из древнейших проявлений народного творчества. Танец непосредственно связан с музыкой...» [181: 1299].

При этом авторы под танцем подразумевали классический танец и народно-сценический, активно развивающиеся в ту эпоху. Подобное

определение танца предлагается также в кратком словаре танцевальных терминов и понятий [162: 270]. Однако данная трактовка неприменима к тем видам танца, которые не ставят своей целью создание художественного образа, являясь элементом досуга, танцевальной терапии или спорта. Так, В. В. Ромм отмечает, что массовые, дискотечные, оздоравливающие, военные, боевые и прочие танцы невозможно отнести к искусству, в силу того, что они не ставят перед собой цели создания художественного образа. Тем не менее, здесь используется термин «танцы». Таким образом, определение танца только как вида искусства может привести к тому, что «не танцем» будет обозначено существенная часть танцевальных проявлений [262: 27].

Новая энциклопедия Британника предлагает свою трактовку данного термина: «Танец — это перемещение тела ритмичным образом, обычно под музыку и в заданном пространстве, с целью выражения эмоции или идеи, высвобождения энергии, или просто наслаждения непосредственно движением. Сам по себе танец является мощным импульсом, однако искусство танца предполагает трансформацию этого импульса, передающегося через танцора зрителю, в нечто в высшей степени экспрессивное, доставляя последнему эстетическое удовольствие...» [187: 935]. Данное определение подчеркивает сущность танца, свидетельствуя в пользу универсальности толкования исследуемого понятия. Определение танца предлагается также в словарях русского языка. Так, например, С. И. Ожегов определяет «танец» как: 1. Искусство пластических и ритмических движений тела; 2. Ряд таких движений, исполняемых в собственном темпе и ритме в такт музыке, а также музыкальное произведение в ритме и стиле таких движений; 3. Увеселительное собрание, вечер, на котором танцуют [178: 789].

Э. А. Королева считает танец «видом пространственно-временного искусства, художественные образы которого создаются средствами эстетически значимых, ритмически систематизированных движений и поз» [74: 21]. По ее мнению, в основе искусства танца лежат движения и позы, причем эстетически значимые и ритмически систематизированные. Большинство исследователей едины в том, что танец является ритмическим выразительным телодвижением, окрашенным определенными эмоциями. Основной характеристикой танца является ритм — чередование основных движений или фигур танца, выполняемых с большей или меньшей скоростью. Чувство ритма имеет природную биологическую основу: например, дыхание, биение сердца имеет свой естественный ритм, который усиливается во время трудовых процессов и физических упражнений [173: 423]. Важную роль в танце играют различные жесты, мимика лица, а также техника (уровень мастерства в исполнении основных позиций).

Таким образом, посредством пластического движения танец отражает смысл рефлексивного опыта человека, при этом источником и результатом выражения смысла служит человеческое тело. Согласно Л. Т. Дьяконовой, телесность является единой физиологической предпосылкой формирования, развития, совершенствования танцевальной экспрессии. При этом возможности человеческого тела, реализующиеся в кинетике, мимике, пластике, раскрывают неограниченный потенциал телесности. В танце внешний образ исполнителя, выраженный в движении, во многом изъясняет суть художественного образа, что дифференцирует танцевальное искусство от других видов искусств [55: 156]. Обращая внимание на высказывание Л. Т. Дьяконовой, не следует забывать о необходимости противопоставления терминов «тело» и «телесность» и понимания, что говоря о физиологических аспектах танцевальной деятельности, следует использовать термин «тело», а не телесность.

Данная работа акцентирует исследование испанского народного танца. В отечественных справочных изданиях и теоретических работах народный танец определяется как древний вид творчества, берущий начало от ритуальных плясок, народных гуляний, праздничных обрядов и служащий основой для развития всех прочих видов танца. Однако на сегодняшний день не существует четкого определения феномена народного танца, допускается множественность его трактовок, что создает некоторые затруднения при его исследовании. Большинство исследователей (В. В. Ромм, Н. В. Петроченко, Ю. М. Симаева, И. Н. Толстых, Д. А. Садыкова, С. А. Иванова и др.) едины во мнении, что народный танец следует рассматривать в качестве единой системы, требующей комплексного междисциплинарного научного подхода.

Кроме того, сам термин «народный танец» в разных исследованиях служит либо синонимом фольклорного танца, либо, напротив, является чем-то отличным от него, обозначая более поздние проявления танцевальной культуры, не имеющие ничего общего с архаичными народными обрядами. Как отмечает А. А. Соколов-Каминский, подобная неопределенность терминологии является отражением противоречивости развития самого явления, постоянно испытывающего на себе влияние различных наслоений, более поздних, вторичных явлений, называемых фольклоризмами [95: 4]. Очевидно, что при рассмотрении специфики народной танцевальной культуры необходимо учитывать как ее основу, так и более поздние вариации. По мнению Н. В. Петроченко, народное хореографическое искусство следует рассматривать как важную часть художественной культуры, как постоянно развивающееся явление, отражающее все изменения, происходящие в жизни определенного народа в конкретный истори-



ческий период, учитывая при этом особенности его национального характера [258: 9–10]. Это мнение разделяет О. А. Прохоренко, акцентируя, что народный танец является одним из каналов трансляции культуры, а также способом фиксации, сохранения и передачи во времени художественных и бытовых национальных традиций. Именно в нем отражаются основные черты национального характера, темперамента и культуры создавшего его народа [208].

Н. В. Петроченко подчеркивает, что при изучении народного танца следует иметь в виду существование так называемых этнических констант, представляющих собой бессознательные комплексы определенных жестов, поз, мимических особенностей, ставших привычными и типичными для определенного этноса в процессе его адаптации к условиям окружающей природно-социальной среды. Понятие этнических констант широко применяется в этнопсихологии, однако сами эти элементы не имеют какого-либо смыслового значения, представляя всего лишь «формальные» признаки культурно-ценностного опыта определенного народа [258: 95–97]. По мнению С. В. Лурье, этнические константы бессознательны, а наполнение их конкретным смысловым содержанием представляет собой сплав бессознательного образа с фактами реальности, иными словами, перенос бессознательного комплекса на реальный объект [253: 20]. Этот принцип трансфера бессознательных этнических констант в реальную практику этноса наиболее наглядно демонстрируется в танцевальной культуре, где они приобретают пластическую выразительность, становясь характерными элементами танца. Согласно Н. В. Атитановой, данные элементы отбираются из множества реальных жизненных движений, типизируются, акцентируя свою характерность, организуются в соответствии с особенностями симметрии и ритма, образуя единый декоративный орнамент танца [233: 10].

Таким образом, этнопластические элементы, сложившиеся изначально в процессе развития определенного этноса, являются неотъемлемой составляющей любого народного танца. Как отмечает Н. В. Петроченко, данные элементы могут варьироваться, попадая в разные культурно-исторические условия. Между тем, именно они, благодаря своей смысловой наполненности, служат основой танцевальных традиций того или иного народа, нации [258: 95–97]. Этнопластические константы складываются в зависимости от таких факторов как природа и климат данной местности, специфика видов труда, социальная структура общества и т. д., что влияет на художественно-эстетическое восприятие мира данной нацией. Очевидно, что народное танцевальное творчество является своеобразным отражением социокультурной реальности определенного этноса в конкретный исторический период. Соответственно, сам народный танец,

в основе которого лежат этнопластические константы, формировавшиеся веками, оказывается более устойчивым и долговечным явлением, нежели современные танцевальные направления, не имеющие под собой проверенной веками основы, и потому быстротечны, как веяния моды.

Однако с течением времени народный танец неизбежно претерпевает определенные изменения. По мнению Н. Б. Бакач, «человек живет в мире убеждений, верований, идей своего времени... И этот мир, меняясь, меняет жизнь человека, его «сюжет жизненной драмы» [234: 79]. Вместе с тем, каждое последующее поколение по-своему видоизменяет традиционный народный танец, внося свои вариации, соответствующие данной эпохе и социокультурной действительности. Как отмечает Н. Б. Бакач, в народном танце отражается жизнь прошлых поколений [234: 80]. Наиболее типичными примерами подобных трансформаций можно назвать процессы стилизации и профессионализации народного танца, которым подверглись многие национальные проявления танцевальной культуры в конце XX — начале XXI века. По мнению, Н. Б. Бакач, причиной стилизации является то, что современное общество постоянно ищет новые средства выражения традиционного национального характера, отображаемого в танце, поскольку сам национальный характер неизбежно меняется вместе со сменой эпох [234: 85]. Стилизация затронула русский народный танец, восточный танец, не обошла стороной и танец фламенко, выразившись в появлении направления «новое фламенко». В результате другого трансформационного процесса — профессионализации — в Испании появился «балет фламенко», отмежевавшийся от традиционного проявления этого искусства. Вообще, профессионализация народного танца привела к тому, что народный танец, называемый в данном случае «фольклорным», стал исполняться не представителями простого народа, как это было ранее, а профессиональными хореографами, демонстрирующими высокий уровень мастерства и техники.

Стоит отметить, что танец является комплексным и многосторонним феноменом культуры, имеющим сложную структуру и взаимосвязи с другими проявлениями культуры. Между тем, на современном этапе не установилось исчерпывающего целостного подхода к изучению танца, отражающего все его многообразие. Существующие подходы находятся в процессе формирования, утверждаются отдельные аспекты рассмотрения танца. Так, в настоящее время не существует единой теории о танце, не умолкают споры исследователей о соотношении физического, социального и индивидуального в природе танца. Между тем, только комплексный культурологический подход даст возможность дифференцировать в танце биологические,

психологические, социокультурные, эмоциональные и философские аспекты. Для данного исследования наиболее значимо рассмотрение феномена танца в следующих подходах: культурологическом, личностно-деятельностном, телесно-ориентированном и семиотическом.

**Личностно-деятельностный** подход дает ключ к пониманию мотивов творческой самореализации при занятиях танцем. Он предполагает личностное развитие человека и его творческого потенциала в процессе усвоения танцевальной культуры и широко применяется в сфере образования, способствуя повышению мотивации, самостоятельности и инициативности учащихся. Данный подход лежит в основе формирования ценностного отношения к эстетическим и этическим идеалам социума, методологическую базу которого разрабатывал, в том числе, Л. С. Выготский.

По мнению С. А. Ивановой, личностно-деятельностный подход исходит из положения о том, что психологические способности человека есть результат преобразования внешней предметной деятельности во внутреннюю психическую деятельность путем последовательных преобразований. В сфере хореографического образования он концентрируется вокруг следующих позиций:

- в центре учебно-творческого процесса стоит сам обучающийся как активное и совершенствующееся деятельностное начало;
- важнейшими качествами обучающегося становятся его личностные мотивы, цели обучения, психологическая установка;
- роль обучающегося в учебной деятельности глубоко осознана им самим, и учащийся способен поставить и реализовать свою цель, основываясь на собственном видении учебных задач [246: 4–9, 22–24].

Наиболее важным для данного исследования является рассмотрение танца в контексте **культурологического** подхода, объясняющего неизменный интерес к танцам в разные эпохи. Данный подход начал формироваться сравнительно недавно, он позволяет рассматривать танец широко и целостно как составную часть культурного пространства. Разработкой культурологического подхода занимались Н. Я. Данилевский, О. Шпенглер, А. Тойнби и др. Именно при культурологическом подходе возможно рассмотреть весь комплекс историко-культурных, социокультурных, этнокультурных факторов, определив их соотношение и взаимовлияние, исследовать танец в условиях смены культурных парадигм, проанализировать существующие традиции и преемственность в обучении танцам, спроецировать будущие тенденции развития танца, а также предсказать его возможные роли в социуме (М. С. Каган, В. В. Ромм, А. С. Фомин и др.) [66], [111], [127].

В. В. Ромм утверждает, что «Несомненно, танец есть явление культурологическое, социальное, то есть общественное, историко-общественное или теоретико-общественное. Ведь и не может быть

такого искусства, которое не было бы связано с определенной эпохой или моментом исторического развития» [111: 60]. Однако, культурологический подход к исследованию танца в настоящее время недостаточно разработан. Прежде танец рассматривался исследователями или в контексте исторического анализа, где в основном описывалась история хореографии, или в контексте анализа искусствоведческого, рассматривающего художественную форму и структуру хореографического произведения, а также акцентирующего его образовательный аспект. Попытку выхода за рамки искусствоведческого анализа представляли собой работы тех немногочисленных деятелей танцевального искусства, которые не были признаны своим временем (М. М. Фокин, Ф. В. Лопухов, К. Я. Голейзовский и др.). По словам М. Н. Жиленко, работа русского символиста А. Л. Волынского «Книга ликований. Азбука классического танца», вышедшая в 1925 году, в которой автор рассуждает о метафизическом понимании классического танца, не была принята даже балетмейстером-новатором М. М. Фокиным [244: 3]. Среди хореографов и исследователей танца, имеющих особое мнение по поводу сущности танцевального искусства, можно отметить таких как А. Дункан, М. Бежар, И. А. Моисеев, В. М. Захаров и др. Недостаточность одного лишь искусствоведческого подхода при изучении танца проявляется в тех случаях, когда танец рассматривается в качестве особого отношения к миру, образа жизни, специфического средства коммуникации, культурной идентификации или гармонизации личности.

В рамках культурологического подхода выделяется его **исторический** аспект. Как подчеркивает В. К. Суханцева, в настоящее время большинство ученых сходятся во мнении, что история развития человеческих цивилизаций, а также культурология служат своеобразной основой, на которой базируется исследование музыки и, соответственно, танца и, что только в рамках данных наук возможно детерминировать и подробно рассмотреть все аспекты этих многогранных комплексных феноменов [119: 90–99].

М. Н. Жиленко подчеркивает, что изначально танец служил «своеобразным «зеркалом» бытия, в сознательной или неосознанной форме являя собой объективный образ культуры» [244: 3]. Примечательно, что изучение танца с точки зрения истории развития человеческой цивилизации дает основание предполагать, что историческая наука в сочетании с хореографией позволит найти ответы на ряд вопросов при исследовании роли культурных и этнокультурных факторов в развитии человеческих сообществ [66], [111], [127].

Исследование танца в историческом аспекте дает возможность проанализировать танцевальную культуру от первобытного общества до наших дней, а также изучить мировое культурно-историческое

наследие. Исторический подход к танцу позволяет выявить различные виды танцев, которые зародились и сформировались в пределах отдельных этнических групп в различные исторические периоды. С течением времени данные виды танцев претерпели значительные видоизменения и были адаптированы к новым историческим реалиям. Так, видоизменяясь во времени, танец постоянно сопровождает социокультурные процессы в обществе. В отличие от других форм культуры, танец сочетает в себе телесное и креативное начала, что делает его совершенно особым видом творчества, призванным выполнять комплексные социальные функции. По мнению М. А. Брайловской, танцевальную культуру можно воспринимать как «слепок», «оттиск» исторической действительности, как не целенаправленно оставленный исторический источник, способный в определенных условиях дать ответы на вполне конкретные исторические вопросы [33: 123].

Мнение о том, что изучая танец, мы изучаем историю, полностью разделяет В. В. Ромм, утверждая, что древние изображения сцен танца вполне могут дать представление о физических параметрах нашего прапредка, а также позволят интерпретировать то или иное конкретное сообщение из прошлого [262: 4].

В рамках культурологического подхода к танцу выделяется также **коммуникативный** аспект, приобретающий особую актуальность в последнее время. Как подчеркивает М. Н. Жиленко, способность танца «говорить» всегда отмечалась исследователями, однако это носило, скорее, описательный характер, без попытки проникновения вглубь явления. Например, отдельные высказывания по поводу выразительности танцевальных движений можно встретить уже у Лукиана. Однако впервые научный подход к этой проблеме был применен только в XX веке в работах Р. Лабана, А. Ломакса, сообщениях научных конференций по проблемам палеохореографии В. В. Ромма, Л. А. Осьмука, Л. В. Богомоловой, а также в диссертационном исследовании А. П. Кириллова [цит. по 244: 7].

Примечательно, что понятие «хореография», обозначающее танцевальное письмо, используется как особый способ выражения мысли. Первая часть термина («хорео») в переводе с древнегреческого означает «танец», «хоровод», вторая часть свидетельствует о коммуникативной природе явления, причем о его графическом выражении [117: 293].

Мнение о том, что танец является особым способом коммуникации, разделял М. С. Каган, который в своих трудах отмечал насущную потребность человека в танцевальной деятельности: «...художественный гений человечества не довольствуется возможностями, которые непосредственно даны человеку (его «естественными языками» — звуковым, словесным, пантомимическим), и ищет косвенные пути познания и моделирования духовной жизни...» [65: 350].

А. Н. Сокольчик рассматривает танец как особый вид мышления и письма, а танцующее тело исследует в аспекте трансгрессивной практики, в которой субъект испытывает экстраординарное состояние особого эстетического единства тела и души [117: 294]. Стоит заметить, что единство тела и души хорошо прослеживается на примере танца фламенко, где от исполнителя требуется выражение «дуэнде» — особого состояния сознания, высшего проявления вдохновения, ведущего к импровизации на высоком профессиональном уровне.

Н. В. Курюмова в качестве способа невербальной коммуникации рассматривает танец, зародившийся на рубеже XIX–XX веков и считающийся пластическим «осмыслением» происходящего в культуре «поворота» к телу и к телесному, тактильному восприятию мира. Как утверждает исследователь, этот поворот становится следствием парадигмального сдвига от европейской культуры Нового времени к культуре современной, модернистской. Таким образом, в танце тело становится средством невербальной коммуникации, выражая различные значения и смыслы внутреннего мира человека [249: 3–4].

Рассматривая танец в коммуникативном аспекте, стоит отметить, что танец имеет свойство аккумулировать и транслировать определенную информацию о современном социуме, выполняя при этом социальные функции. Например, одна из социальных функций танца — объединять определенные сообщества людей, что свойственно как для традиционной танцевальной культуры (хороводы и т. д.), так и для современной. Например, бальный танец в советский период приобрел не характерное для него консолидирующее значение, хотя традиционно имел социальную функцию общения и сближения мужчин и женщин [57: 474]. В рамках коммуникативных проявлений танца выделяется его воспитательная функция, проявляющаяся, в развитии эстетических потребностей человека, нравственных качеств, физической тренировке, а также в качестве военной подготовки мужчин [261]. Примерами являются египетский народный мужской танец тахтиб, в основе которого лежит боевое искусство фехтования бамбуковой тростью, а также бразильское танцевально-боевое искусство капоэйра, основанное на импровизации [48: 7].

Как утверждает М. Н. Жиленко, символизм, архетипизм и невербальная специфика языка и мышления танца обуславливают его принадлежность глубинному общению, в котором человек выражает себя во всей полноте своей сущности. Посредством танца происходит трансляция сокровенного смысла человеческого существования, которое не может быть адекватно отражено в слове. Таким образом, выполняя коммуникативную функцию, танец выступает универсальным невербальным средством общения, который понятен представителям разных культур, что имеет особую ценность

при активном межкультурном взаимодействии и передаче культурного наследия [244: 163].

Специфика языка танцевального искусства в том, что посредством пластической выразительности движений демонстрируются определенные идеи, состояния, чувства, ценности, недоступные слову. Так, балетмейстер М. М. Фокин, в своем творчестве воспевал стремление к мечте, достижение которой становится смыслом жизни человека и победой его духа. Для раскрытия этой идеи он часто обращался к танцевальному фольклору, создавая постановки характерных танцев. М. М. Фокин был убежден, что «иногда танец может выразить то, что бессильно сказать слово» [14: 214].

Между тем, отсутствие слов делает невозможным прямое выражение мысли — в танце мысль может быть выражена косвенно, посредством движений [4:12]. Коммуникативная природа танца определяет характерный тип мышления танцующего человека в качестве невербального ритмопластического мышления [244: 161–162].

Важным компонентом жизнеспособности языка танца является понимание зрителя. Это обусловлено тем, что при коммуникации неизбежно имеется определенная неадекватность интерпретации, связанная с различием индивидуального жизненного опыта, особенностями восприятия и т. д. Между тем, понимающий (т. е. зритель), имея определенные смысловые ожидания, осуществляет ту или иную интерпретацию знаков танцевального языка, нередко искажая изначальный замысел танцующего. Ю. А. Гевленко определяет танцевальное искусство как особый диалог между танцором, хореографом и зрителем, который ведется на специфическом невербальном языке знаков и символов. Соответственно от всех участников данного диалога требуется в достаточной мере владение этим языком: танцор и хореограф должны «говорить» на «языке тела», а зритель должен его понимать — то есть расшифровывать «закодированную» информацию [41: 89]. Хореограф и реформатор танцевального искусства Жан Жорж Новер, рассуждая о принципах создания балета, подчеркивал, что балетмейстер должен говорить с душой зрителя: «Если просвещенный зритель не распознает с первого взгляда замысла живописца, если историческое деяние, избранное последним, не предстанет быстро в воображении зрителя, то это значит, что распределение плана ошибочно, что момент выбран неудачно и что композиция неясна и полна дурного вкуса» [10: 162].

По словам Е. Я. Басина, «язык искусства призван не только передать информацию об объекте, но обязательно способствовать тому, чтобы у зрителя возникло определенное оценочное, эмоционально окрашенное отношение как к изображаемому, так и к самому изображительному знаку, причем отношение к самому знаку должно быть чувством эстетического удовольствия» [24: 32].

В рамках коммуникативной природы искусства вопрос адекватности понимания в хореографии выступает как проблема восприятия художественного произведения. Под восприятием в данном случае подразумевается не только то, что замыслил балетмейстер и выразил танцор в определенном танцевальном произведении, но и что оно обозначает, и с какой целью было представлено зрителю. В психологии восприятие рассматривают как результат синтеза различных субъективных ощущений, представляющий какое-либо явление или предмет в совокупности всех его свойств [177: 100].

Применительно к танцу уместно говорить о сочетании зрительного и слухового восприятия. При этом важную роль здесь играют двигательные, или кинестетические ощущения, которые регулируют по принципу обратной связи реальные взаимоотношения субъекта с предметом.

В частности, в зрительном восприятии присутствуют также кинестетические ощущения, сопровождающие движения глаза (аккомодация, конвергенция и дивергенция, слежение). Восприятие зависит от прошлого опыта, знаний, содержания и задач выполняемой деятельности, индивидуально-психологических различий людей (потребностей, интересов, мотивов, эмоционального состояния). Под влиянием этих факторов создается характерная для каждого человека апперцепция, обуславливающая значительные различия при восприятии одних и тех же предметов разными людьми или одним и тем же человеком в разное время [177: 100].

Важное место в исследовании танца как вида человеческой деятельности занимает **семиотический подход**. Изучением искусства как особой знаковой системы занимались Ю. М. Лотман, Р. Барт, М. С. Каган, Е. Я. Басин и др. Данные авторы сходятся во мнении, что искусство представляет собой одно из средств массовой коммуникации, имеющее свой язык и являющееся кодом для интерпретации передаваемой информации. Танец рассматривается ими как определенная система, состоящая из знаков и символов: разнообразных движений и позиций человеческого тела, собственно пластических телодвижений, эмоциональных жестов и мимики, а также всей драматургии танцевального действия.

По мнению Р. Барта, помимо основного предметного значения каждое слово имеет множество оттенков и многозначных смыслов в контексте своего употребления. Задача семиотики выявить большое многообразие наполняющих смыслов и закрепить определенное к ним отношение в социуме [23]. Подобными семиотически-многозначными понятиями в данном исследовании являются понятия «фламенко», «дуэнде», «канте хондо», а также различные символы танца фламенко, имеющие те или иные значения.



Рассуждая о символике в творческом процессе, Ю. М. Лотман, отмечал, что в человеческой культуре сосуществуют две равноправные модели: словесно-дискретный язык и язык зрительных образов, характеризующийся непрерывностью и пространственной организацией элементов. Ю. М. Лотман считал, что человеческое восприятие мира является особой системой внутренних переводов этих языков. «Перевод непереводаемого и является механизмом создания новой мысли», — пишет он, имея в виду семиотическую спецификацию в работе левого и правого полушарий, каждое из которых обрабатывает соответствующую ему модель языка — словесную или образную [76: 126]. При этом следует иметь в виду, что перевод с языка искусства в полном объеме в принципе невозможен, поскольку универсальная словесная языковая структура не обладает всеми необходимыми средствами для адекватного и полного перевода закодированной информации.

Согласно Ю. М. Лотмана, такие виды искусства как кинематограф и театр являются двуязычными культурными феноменами. В первом случае наличествует два языка: движущаяся картинка и словесный текст; во втором — словесный текст и жесты, позы, действия актеров. Однако, в восприятии зрителя эти феномены функционируют как одноязычные. Так, пары языков интегрируются в целостные семиотические образования [82: 574–575]. Танец также можно определить как подобный двуязычный феномен, в котором язык музыки/ритма в сочетании с телесным языком движений, па, жестов образует единство — ритмопластический язык.

По мнению К. Г. Юнга, слово, изображение или движение являются символическими, если они подразумевают нечто большее, чем их очевидное и непосредственное значение, лежащее в области бессознательного. При попытке понять и истолковать мы имеем дело не только с самим символом, но, прежде всего, с личностью индивида, воспроизводящего его [137].

По словам Ю. А. Гевленко, знаки танцевального языка можно классифицировать как знаки-изображения (статические позиции), знаки-признаки (спонтанные выразительные движения и жесты), а также как условные знаки (жесты и движения, искусственно разработанные и исполняемые при помощи актерского мастерства танцора). Между тем, сами по себе эти знаки, движения, позиции, будучи элементами танцевального языка, не имеют никакого значения без особого осмысления их исполнителем, наполнения их определенными эмоциями, идеями, чувствами [41: 88]. В танцевальном искусстве выражаются мысли, трансформируемые в чувства, а также эмоциональные переживания. Отличительной чертой языка танца является то, что его знаки и символы не только несут определенную смысловую

нагрузку, но и используются согласно законам ритма, эстетической гармонии, динамики, контраста и т. д.

Многие исследователи, среди которых В. В. Ромм, М. С. Каган, Э. А. Королева, С. Н. Худеков и др., сходятся во мнении, что танец, являясь элементом народного творчества, представляет собой существенную часть культурного достояния народа, сохраняющую национальные духовные ценности определенного этноса. При рассмотрении танца в таком контексте становится очевидным, что знаки танцевального языка в отдельно взятой культуре играют роль характерных национальных символов, фиксируют и передают национальный колорит и знания, составляющие совокупный исторический опыт человечества.

Например, рассматривая индийский танец с точки зрения семиотики, можно констатировать, что он является ярким примером невербальной ритмопластической коммуникации, при которой мельчайшие движения тела способны рассказать целую историю. Для индийского танца характерны различные движения и позы, имитирующие природные элементы: при помощи кистей рук танцовщица изображает распускающийся цветок лотоса, посредством характерного изгиба корпуса и рук показываются взмахи крыльев птицы. Для древних индусов танец был одним из способов гармонизации человека.

Посредством системы ритмопластических символов танца человек имеет возможность выразить свой внутренний мир, свое сознательное и подсознательное «Я», чему в значительной степени способствует эмоциональная свобода искусства танца. Таким образом, танец можно охарактеризовать как искусство ритмопластической коммуникации и самоактуализации.

Большинство исследователей танца согласны, что в танцевальном искусстве соприкасаются сферы эмоционального, эстетического и физического развития человека; экспрессивного самовыражения и символического смыслового наполнения. Древнегреческий философ Платон, будучи поклонником танца, выражал сущность этого искусства лаконичным определением: «Танец подобно мифу или легенде представляет собою воплощение всего присущего человеку» [цит. по 131: 245].

В последнее время стал широко применяться **телесно-ориентированный подход** к изучению танца. В основе его лежит убеждение о благотворном влиянии танца на тело и эмоции человека. Для рассмотрения танца в качестве художественного явления культуры использовался **философско-эстетический** и **историко-искусствоведческий** подход, представленный в работах С. Н. Худекова, М. С. Кагана, В. М. Красовской, Б. Кириллова, и др. Так, рассмотрение сущности танца с точки зрения художественно-образной выразительности танцевальных движений и передачи им информации

проведено Б. Кирилловым. Согласно его исследованию, действительные «носители» художественно-образной значимости заключены в самой форме движений, что не всегда осознается зрителями и самими танцующими. Именно темп, ритм, интонация, мимика, формы телодвижений и формы контакта со средой являются признаками художественно-образной содержательности танца [69: 134].

Л. В. Богомолова представила обоснование подхода к изучению природы танца под воздействием акустической среды, проанализировав ее функцию в формировании элементов ритмопластической выразительности танцевальных движений в ретроспективе. Так, изначально звуковым сопровождением танца служили шум окружающей природы, звуки трудовых процессов, затем — звуки речи, организуемые пластической выразительностью поз и жестов человека; затем — мелодии песен собственного исполнения, сопровождающие телодвижения человека в различных ситуациях хореографического действия [31: 17–22].

В других исследованиях танец рассматривался как совокупность специфических движений, символизирующих ритмы Вселенной и самой жизни. В рамках данного подхода Х. Эллис определяет танец как «явление, в котором все подчинено строгим правилам исчисления, ритма, метра, порядка, строгому следованию общим законам формы и четкого соподчинения частей целому» [цит. по 258: 31]. Подобное мнение о танце, имеющем изначальную связь со Вселенной, находит поддержку у Дж. Фаста, который утверждает, что жизнь не могла возникнуть в антиритмичном мире, поскольку зарождение жизни стало возможным благодаря ритмичным чередованиям света и тьмы, колебаниям температуры и влажности и т. д. [123: 15].

Авторы разделяют мнение рассматриваемой танец в рамках культурологического подхода Ю. М. Симаевой, считающей, что тесная связь танца с основами бытия и новейшими тенденциями позволяет ему служить моделью тех процессов, которые постоянно модифицируют культуру. Кроме того, совокупность заложенных в танце телесных и духовных социокультурных ориентаций способствует тому, что танец играет важную роль в процессе социализации личности, полноценном постижении мировой культуры [264: 36].

Таким образом, подводя итог проведенному выше анализу, можно констатировать, что, несмотря на множество разноплановых теорий и существующих определений танца, многоаспектную систему подходов к нему в работах современных исследователей, танец рассматривается как комплексный и целостный феномен, являющийся неотъемлемой частью развития культуры человеческого общества. Танец служит ритмопластическим отражением социокультурных изменений, происходящих в пределах определенного этноса в рамках конкретного исторического периода.

В современном обществе танец функционирует в контексте всех вышеперечисленных подходов: с искусствоведческих позиций оцениваются профессиональные хореографические постановки; в рамках телесно-ориентированного подхода действуют различные школы и тренинги танцевально-двигательной терапии; в контексте культурологического подхода осуществляется обучение народным танцам, в том числе и в школах танца фламенко; коммуникативный аспект танца наиболее ярко проявляется в современных танцевальных направлениях, а также в некоторых этнических стилях, востребованных в наши дни; личностно-деятельностный подход используется педагогами в целях профессионального обучения танцу.

Все это разнообразие еще раз доказывает многофункциональность танца в современном обществе, по-прежнему затрудняя адекватный подбор его научного определения.

### **1.3. Анализ танца в аспекте телесности**

В последнее время все больше исследователей рассматривают танец в контексте телесно-ориентированного подхода. В современном обществе тело имеет особое значение, являясь своеобразным инструментом взаимодействия индивида с внешним миром, а также средством актуализации и самоидентификации, как личностной, так и субкультурной, гендерной и т. д. По мнению Л. В. Жарова, возросший в настоящее время интерес к вопросу телесности становится новой антропологией, ядром которой является признание единства души и тела [193].

В истории человечества были периоды, когда аспекты телесности ставились во главу угла в мировоззрении представителей отдельных культур. Так, одной из ведущих идей античности была гармония телесного и духовного начал в человеке, причем подчеркивалось их изначальное единство и целостность. По словам И. М. Быховской, красота для древних греков заключалась не в чисто физическом совершенстве, а включала еще эстетическое и нравственное начало. Телесная красота признавалась красотой лишь тогда, когда она была наполнена духовным совершенством [236: 22].

Между тем, в другие исторические отрезки, например, в период Средневековья, когда главной добродетелью человека было его стремление к духовности и религиозности, телесное начало рассматривалось как «темница духа», препятствие на пути к высшим устремлениям. Например, в средневековой Европе и на Руси танец не признавался религиозной моралью, которая усматривала в нем «бесовское наваждение». Однако, несмотря на запреты, танец продолжал существовать и развиваться как в народной, так и в аристо-

кратической среде. Наиболее благоприятным периодом для признания обществом роли танца была эпоха Возрождения с ее гуманистической философией всестороннего развития человека [174: 430].

На сегодняшний день широкое распространение во всем мире имеют различные телесно-ориентированные практики: аэробика, фитнес, бодибилдинг, йога, танцевальные и спортивные направления и т. д. Столь пристальное внимание к вопросам телесности в конце XX — начале XXI века во многом обязано развитием гуманистической психологии, представленной в работах А. Маслоу, В. Франкла, М. Фельденкрайза, А. Лоуэна, В. Райха и др. Эти исследователи стремились помочь человеку реализовать весь свой духовно-творческий потенциал, для чего необходимо подробно исследовать все аспекты, включая его телесность.

В современном мире тело человека является фактором его успешности в социуме, а значит, необходимо постоянно его совершенствовать. Сегодня в обществе активно развиваются различные культурные и телесные практики, имеющие целью изменение тела человека в лучшую сторону. В мировом общественном сознании господствует идеал современного человека, продиктованный существующей культурной парадигмой: образ разносторонне активной личности, отличающейся физической привлекательностью и социальным благополучием. Так, члены современного общества, в своем стремлении к разносторонней активности, физическому самосовершенствованию и самореализации обращаются к различным танцевальным практикам, что позволяет актуализировать тело в его максимальной творческой выразительности. Между тем, вопрос места человеческого тела в области культуры остается открытым, вызывая научные дискуссии.

Стоит отметить, что в отечественной научной литературе проблема телесности стала освещаться относительно недавно, хотя в различных областях гуманитарных наук ранее были исследованы некоторые ее аспекты. В отечественной и зарубежной литературе рассматривались философские, социокультурные и психологические аспекты телесности в работах следующих авторов: Л. В. Жарова, И. М. Быховской, В. Н. Никитина, В. В. Козлова, Л. В. Богомоловой, Т. С. Леви, Д. Мацумото, М. Мосс, М. Фельденкрайза, А. Лоуэна, В. Райха и др. внесших вклад в развитие современного понимания «телесности».

К исследованию тела и телесности человека обращались прежде всего естественнонаучные дисциплины, рассматривающие их сущность как биологического феномена. Но в Большой медицинской энциклопедии толкование этих понятий отсутствует.

В Большом толковом словаре русского языка тело определяется как отдельный предмет в пространстве, часть пространства, заполненная

материей, каким-нибудь веществом или ограниченная замкнутой поверхностью; как организм человека в его физических формах [178]. В толковом словаре под редакцией Д. Н. Ушакова термин тело, относительно человеческого, определяется как организм в его внешних физических формах. В философском энциклопедическом словаре термин «тело» соотносят с материальной протяженной физической вещью и определяют как неточное название материального носителя жизни — организма, в частности, организма человека.

Поэтому Т. Ф. Ефремова определяет его как отдельный предмет в пространстве, как часть пространства, ограниченная замкнутой поверхностью, как организм в его внешних физических формах, но добавляет к определению, что тело — это труп (тот, кто лежит неподвижно), туловище человека (Т. Ф. Ефремова, 2006).

В отличие от тела, заключающего в себе физиологические функции организма, телесность отражает социокультурное начало личности. По словам Л. П. Мориной, «в любом обществе тело имеет важное культурно-семантическое значение, поскольку жест, мимика, телесная выразительность, позы многозначны и экспрессивны, и в общекommunikативном контексте они так же важны, как и слово» [93: 80].

Таким образом, под телом понимался, прежде всего, физический объект, не обладающий субъектностью и несущий духовности. Причем многие исследователи рассматривают тело человека как источник боли и физических наслаждений.

Как отмечает И. М. Быховская, такое понимание выражает традиционные подходы к определению тела как физического начала, противопоставляемого духовному, но в богословских учениях и философских концепциях имеются другие точки зрения, в которых эти два начала не противопоставляются друг другу, а рассматриваются как взаимосвязанные части целостности.

По мнению И. М. Быховской, подобную позицию можно отнести к занимающей срединное положение между двумя крайностями в учениях о телесном: подчеркивание примата телесного или же полное пренебрежение телом во имя позиционирования духовной сущности человека [34].

В. А. Подорога писал, что «Тело оказывается проекцией на внешний мир, а тот, в свою очередь, проецирует через него свои органы и гармонии» [106: 12] и далее он отмечал, что субъективность, или то, что мы иногда называем суверенностью человеческой личности, появляется из множества следов, оставленных на человеческих телах [106: 24].

В свою очередь И. М. Быховская обосновывает, что в познании телесности существует еще понятие «плоть», отличающееся от тела и организма своим семиотическим проявлением и являющееся предметом богословского анализа [34].

Так, М. Мерло-Понти, анализируя сущность человеческого тела, рассматривает его не как объективную вещь, не как внешнюю реальность, а как чувственно-смысловой феномен, именуемый в христианстве плотью. Для него в человеческом одушевленном теле, одухотворяющем миры и образующим вместе с ними единство, кроется источник любых смыслов.

Н. А. Некрасова, А. А. Горяинов также считают, что человеческая плоть — это сложный природно-культурный феномен. Поскольку человек — это эмоционально-чувственное существо, то человеческое тело — это особая точка пересечения внешнего и внутреннего миров, в которой происходит их не только соприкосновение, но и осмысление человеком своего сосуществования в этом мире. Так как эмоции проявляют себя как способ реализации человека вовне, на внешний мир, а чувства — это форма восприятия человеком этого мира (внутренний мир) [239: 21–23].

Тело — это часть субъективного опыта и воплощение информации, через тело мы контактируем с глубинным «Я», эмоциональными взаимосвязями, сопротивлениями и защитными блоками. Тело — один из природных механизмов взаимосвязи внешнего и внутреннего миров, циркуляции энергии, физиологических процессов, ощущений, мыслей, канал связи между сознающим «Я» (личностью) и глубинными слоями бессознательного (там же).

В структуре тела выделяют внешнее и внутреннее жизненные пространства. У М. М. Бахтина внутреннее тело — это момент самосознания — совокупность внутренних органических ощущений, потребностей, желаний, объединяющихся вокруг внутреннего мира [25: 59].

Кроме того, как отмечают Т. Э. Цветус-Сальхова, В. П. Зинченко и Т. С. Леви, Т. Ф. Ефремова в русском языке кроме термина «тело» существовал термин «тель», в настоящее время вышедший из употребления. И если первый термин определял безжизненную материю, то второй — живого, чувствующего человека [133: 70], [166].

Таким образом, ясно, что концептуализация данных понятий требует внимания многих наук, что обусловлено многоаспектностью рассматриваемых категорий.

Т. Э. Цветус-Сальхова считает, что необходимо дифференцировать анализ тела как объекта и как субъекта, а также проводить интегративный анализ совокупности различных качеств, объединяющихся понятием «телесность».

По ее мнению, телесность — это новообразование, конституированное поведением, то, без чего это поведение не могло бы состояться, это реализация определенной культурной и семиотической схемы, это модус тела. Тело и телесность отличает мера жизненности, тело как физический объект лишено субъектности и духовности (там же, с. 70).

К. Ранер, говоря о телесности, отмечает, что тело — это самореализация духа во времени и пространстве, то, посредством чего человек осуществляет себя в мире. Телесность принадлежит к сущности человеческого духа.

В немецком языке также имеется два термина — «*Korper*» — пространственно постигаемое, материальное — физическое тело, которое человек имеет, *Leib* — термин, обозначающий динамическую форму, с помощью которой человек воспринимает свое тело. Разделение этих категорий осуществил Э. Гуссерль. Причем В. Н. Никитин отмечает, что Э. Гуссерль рассматривает тело в четырехмерном пространстве отношений с миром: тело как материальный объект (*вещь*); тело как «плоть» (живой организм); тело как *выражение смысла*; тело как *элемент (объект) культуры*.

Рефлексии понятия телесность в современной философской традиции характерно понимание ее как целостности человека, целостности, имеющей бытийственность и пространственность.

В контексте феноменологического подхода телесность рассматривается как неразделенность двух начал в человеке: внешнего и внутреннего (Э. Гуссерль, А. Арто, Ж. Делез, М. Мерло-Понти, М. М. Бахтин, В. А. Подорога и др.). Э. Гуссерль отводит телу пассивную роль и при этом абсолютизирует дух, субъективное начало в человеке, его внутреннее «Я». В свою очередь М. Мерло-Понти, в отличие от Э. Гуссерля отводит телу универсальную роль «феноменальное тело», то есть по сути это у него телесность.

У В. А. Подороги телесность — это «плоть», это «избыток» тела, актуализирующийся в результате взгляда и имеющий функциональные характеристики «Плоть проступает на поверхности тела, ею можно назвать состояние тела, когда она проступает над собственной поверхностью» [106: 43–44].

Согласно психоаналитическим взглядам на телесность человека (З. Фрейд, В. Райх, К. Г. Юнг, А. Лоуэн и др.) сущность человеческой телесности может быть исследована с помощью семиотического метода, когда тело рассматривается как знак, несущий символическую информацию, обусловленную социокультурным контекстом.

В этом аспекте важен взгляд В. Н. Никитина на человеческую телесность с позиции онтогносеологического анализа. Он обосновывает, что «осмысление феномена телесности предполагает анализ образа тела и тела, данного в ощущениях. Образ тела — виртуальный феномен, собирательное представление о "символическом", "социокультурном" теле, "копия копий"; он строится на основе интерпретаций представлений другого. "Тело как данность" воспринимается целостно; познание собственной телесности осуществляется на основе осознания содержания чувств и ощущений, возникающих в про-



цессе телесного действия, в сопоставлении с впечатлениями о внешних формах проявленности телесности другого» [256: 8–9].

В социологическом подходе внимание акцентируется на формировании представлений о теле и телесности в процессе социального взаимодействия под влиянием социального окружения и средств массовой информации, как носителей социокультурных норм, ценностей, идеалов. Как пишут О. А. Заржицкая, Е. А. Гольман «...продуктом развития и восприятия телесности в этом случае становится формирование "типичных" для данного сообщества форм телесного контроля как средства повышения социальной адаптации личности» [45], [194], [218].

В контексте психологического подхода, как отмечает А. В. Шишковская, многие исследователи (Р. Бернс, М. Владимирова, И. С. Кон, В. С. Мухина, Н. Н. Налчаджян, Е. Т. Соколова, И. И. Чеснокова, А. Ш. Тхостов) обосновывали, что в основе стремления человека изменить свое тело, чаще всего, лежат не реальные телесные параметры, а проблемы восприятия собственного тела и отношения к нему, проявляющиеся в сложном единстве [223].

Причем в психологии представление человека о своих телесных параметрах и собственной привлекательности отражается в категории: «Я-физическое» («Я-телесное»). Но, поскольку «Я-телесное» изучается множеством дисциплин (даже в рамках психологии) — клиническая психология, гендерная психология, психология развития, психология эмоций, психология личности и др., постольку ученые сталкиваются с разнообразием терминологии в определении понятия «Я-телесное». В связи с чем, считает А. В. Шишковская, следует обратиться к постулатам У. Джемса относительно толкования «Я-телесного» в структуре психического. Так, У. Джемс выделяет в личностной структуре «Я-сознающее» (чистое-Я) (I) или Эго и «Я-эмпирическое» (Me) или познаваемое. Первое включает в себя то, что человек считает самым собой.

В структуру же познаваемого включается все то, что человек может назвать принадлежащим ему: собственное тело, психические способности, материальные, творческие, социальные достижения, свой дом, своих близких, свою репутацию и проч. В результате У. Джемс рассматривает в личности четыре структурных элемента: «физическое Я» (тело человека), «материальное Я» (принадлежащие ему материальные блага), «социальное Я» (общественный статус и социальные роли) и «духовное Я» (совокупность психических особенностей и свойств) [цит. по 29].

Рассмотрев ряд подходов к образу «Я» (Д. А. Бесковой, О. В. Лавровой, Е. Т. Соколовой, А. Ш. Тхостова, Р. Шонца, П. Шильдера и др.) Я. В. Шишковская выделяет следующие составляющие Я-физического:

- схема тела — интегральный физиологический сенсомоторный эквивалент тела в коре головного мозга;
- образ тела — сложное комплексное единство восприятия, оценок, установок, представлений, обусловленных телесной внешностью и функциями тела;
- концепция тела — это формальное знание о теле, выражающееся с помощью общепринятых символов (Р. Шонц);
- интернальное тело — архетипическое образование, бессознательная форма телесности (включающая в себя личностное и коллективное бессознательное (К. Г. Юнг, О. В. Лаврова);
- телесность — феноменологическая реальность, представляющая собой сочетание биопсихосоциальных аспектов телесного бытия субъекта в физическом мире (Д. А. Бескова).

Таким образом, у Я. В. Шишковской «Я-телесное» — это субъект, чье тело является вместилищем его «Я» и опосредует чувственное и психомоторное взаимодействие субъекта с миром. «Я-физическое» она определяет как одно из измерений Я-концепции, включающее в себя когнитивную, аффективную и поведенческую составляющие [223].

В результате включения человека в социокультурное пространство тело превращается из биологического феномена в явление социокультурное, при этом природные характеристики дополняются обусловленными социокультурными воздействиями. Формируемый при этом образ человека можно называть телесностью.

В связи с тем, что тело человека — это и социокультурный объект, различающийся в разных культурных средах и в различные исторические периоды, возникает необходимость более подробного осмысления такой категории как «телесность». Верно замечает В. М. Розин о том, что телесность — это новообразование, конституированное поведением человека, без чего это поведение не могло бы состояться, это реализация определенной культурной и семиотической схемы [110].

В. П. Зинченко и Т. С. Леви отмечают, что телесность («живое тело», плоть, тель, динамическое тело) — рассматривается как особый феномен и специфическое предметное поле многих наук, занимающее пространство между душой и телом в его физическом понимании. Основным же предикатом телесности является движение.

С точки зрения социокультурного подхода телесность — это продукт развития культуры, это «социокультурный феномен, это преобразованное под влиянием социальных и культурных факторов тело человека, обладающее социокультурными значениями и смыслами и выполняющее определенные социокультурные функции» [35: 464]. В каждой культуре формируется определенное отношение к телесным практикам и к телу в целом. В результате тело становится зна-

ковой системой, наполняется символическим содержанием, то есть проявляет свою телесность.

В современной науке сложился еще ряд подходов к анализу человеческого тела и телесности. В частности, это информационная парадигма, согласно которой тело человека рассматривается как потребитель, носитель и источник информации. В свою очередь, согласно представлениям о виртуальном теле, естественной телесности противопоставляется искусственное тело, обладающее большими возможностями модификации. В синергетике человеческое тело позиционируется как самоорганизующаяся система с собственными законами развития и связи с окружающим миром.

В контексте этих подходов Р. В. Маслов определяет телесность человека как целостность, характеризующуюся полярными сопряженностями (или зеркальностью): бытия-в-себе, бытия-для-себя, Я и Другого, Я и Иного, реального и виртуального [254].

А. А. Горяинов обосновывает, что телесность — это целостная многоуровневая система, где основополагающим принципом выступает информационное взаимодействие различных ее уровней, позволяющее поддерживать соответствие между внутренними и внешними потоками информации и развитие способности диалога «внутренних» и «внешних» состояний тела. Причем знаки и символы, как акты внешнего и внутреннего в пространстве телесности, соединяются в одну языковую структуру. Он считает, что человеческая телесность есть единство тела и духа, причем такое диалектическое единство, в котором одно не подавляется другим; телесность выступает интегральной характеристикой экзистенциального опыта человека, комплексом природных, культурных, и индивидуальных характеристик человеческого тела [239].

Таким образом, под телом понимался прежде всего физический объект, не обладающий субъектностью и не несущий духовности, телесность же — это сложное, многоаспектное понятие. В связи с этим определений телесности множество: как триединство тела, души и духа, совокупность внешнего и внутреннего человеческих пространств, конгруэнтность психического и физиологического, знак, символ культуры и времени, внутренний аспект внешнего проявления (А. В. Немцева) [204]; как одухотворенное тело, проявляющееся в динамике и статике (движении и форме) (Т. С. Леви); как интегральная характеристика (Т. Г. Манжула, В. Л. Круткин) бытия субъекта, переживание субъектом бытия своего тела в пространстве среды, воспринятое субъектом собственное тело, наделенное социокультурным значением (В. Н. Никитин) [99]; феноменологическое тело (М. Мерло-Понти) [цит. по 272, с. 28]; интегральная характеристика человеческого существа, охватывающая физические и метафизические

параметры, интенцию быть и интенцию жить (В. Н. Никитин, В. Л. Круткин) [76], [99:82]; совокупность физико-биологического тела и полевых структур индивида с их потенциальными и реализованными качествами и способностями, соотношенность с культурными ориентациями, представлениями о достоинстве, красоте, физической сноровке, социальной и культурной оригинальности (М. И. Цой) [272]; целостность, формируемая на природной основе, но по социальным закономерностям (Л. В. Жаров) [243]; текстуальное тело (Р. Барт); потеря индивидом истинной, природной и приобретение культурной (символической) идентичности (М. Мосс, К. Леви-Стросс и др.).

М. И. Цой дает обобщенное определение понятию «телесность» и отмечает, что союз тела и телесности человека представляет собой совокупность умопостигаемых и материализованных качеств и свойств, объединяющих биологическое и духовное, интеллектуальное и эмоциональное, личностное и социальное, природно-врожденное и воспитанно-привнесенное в многоуровневой целостной системе «Человек» [272].

Понятие телесность позволяет рассматривать бинарную оппозицию души и тела в единстве и естественной целостности (телесность как одухотворенное тело). С помощью понятия «телесность» раскрывается взаимообусловленность социальных и соответствующих им телесных практик.

Причем И. М. Быховская обосновывает, что телесность — это понятие, формирующееся на пересечении четырех сущностных начал человека: биологического, индивидуально-психологического (личностного), социального и духовного и объединяющее материализованные последствия этого пересечения и знаки тела, и сверхчувственные качества (В. П. Кузьмин) телесности, которыми сам субъект не обладает, но которые приданы ему сообществом. Т. С. Леви, определяя истоки телесности, отмечал, что она является результатом процесса онтогенетического, личностного развития и выражает культурную, индивидуально-психологическую и смысловую составляющие уникального человеческого существа.

Телесность — это «окультуренное» и очеловеченное тело, получившее в процессе развития в обществе, социальные свойства и качества, порожденные данной социокультурной системой или группой.

Л. В. Жаров и Н. Н. Визитей обосновывают, что культурный характер человеческой телесности рождается только в ходе социокультурного развития человека в обществе и его социально значимой (практической) совместной деятельности. В. В. Николаева и Г. А. Арина также считают, что тело дано человеку в преобразованном виде, становясь в процессе онтогенеза первым универсальным знаком и орудием человека, телесность следует рассматривать как феномен, имеющий культурно-историческую детерминацию.

В. Н. Никитин считает, что с точки зрения феноменологии и философии постмодернизма телесность можно рассматривать как сферу разворачивания социальных и дискурсивных кодов. Он пишет, что «Телесность — это воспринимаемое субъектом собственное тело, наделенное им социокультурным значением. Это и "феноменологическое тело" М. Мерло-Понти, и "социальное тело" Ж. Делеза и Гваттари, и "текстуальное тело" Р. Барта» [100: 15].

Телесность может «говорить» об особенностях культуры, мировоззрения, его ценностях, культурных установках и традициях, философско-религиозных особенностях, манерах поведения, духовной ориентации человека, его идентичности. То есть телесность — это проводник в познании действительности.

Но, как отмечает И. М. Быховская, нельзя говорить о независимом, автономном существовании телесного, так как в нем объединены биологические, психологические, социальные и духовные источники. Тело выступает основанием душевной жизни, средством связи с реальностью жизненного мира человека, а телесность символизирует представленность соматического в сознании, является источником и средством управления процессами взаимодействия с миром посредством тела.

Л. В. Жаров обосновывает, что телесность включается в структуру личности как элемент ее культуры, составляя специфику материальности и предметности человека. Культура человеческой телесности — это фрагмент культуры личности в ее деятельности по овладению своими сущностными силами, формированию собственного тела во внутренних параметрах и внешних формах, ориентированному на господствующие в культуре социальные нормы и идеалы [243].

Об этом же пишет и В. Л. Круткин, отмечающий, что человек не просто изначально телесен, он изначально является «телом в мире»... Общество генетически «входит» в плоть индивида, оно социотехнически «входит» и в его тело. Тело, прошедшее социализацию, перестает быть просто физическим, о нем уже нужно говорить как о социальной телесности [76].

Причем Л. В. Жаров полагает, что понятие человеческой телесности является теоретическим мостиком, соединяющим закономерности природного и социального бытия человека. Он обосновывает, что рассмотрение личностного аспекта телесной культуры позволяет выявить диалектику внутрииндивидуального и межиндивидуальных «измерений» человеческой телесности и в результате определить нравственную и эстетическую оценку феномена культуры тела [243].

А. В. Немцева подчеркивает, что телесность не вполне идентична телу, она понимается «выше» и «шире», выходя за рамки физического тела. Телесность осуществляет связь индивида с внешним миром.

Кроме того, именно посредством телесности проявляется духовная сущность человека, связывая его с Абсолютом — трансцендентным началом в самом себе через Дух [96: 59]. В этом смысле представление о телесности близко к пониманию природы танца фламенко, в котором духовное начало («дуэнде») проявляется через физическое — технику танца, выраженную в ритмопластических движениях тела. Т. С. Леви считает, что телесность — это одухотворенное тело, а точнее, совокупность тела, души и духа. Имея подобную триединую природу, телесность определяет всякого живущего человека. При исключении хотя бы одного элемента телесность распадается, человек умирает, в том числе и как личность [61: 7].

Можно сказать, что культура базируется на телесности, которая является продуктом синтеза естественного физического начала человека и его социального имиджа. При этом человек постоянно проявляет активное отношение к своей телесности, намеренно видоизменяя ее, выходя за пределы «животной связанности» [244: 89].

Подтверждение этому находим у И. М. Быховской, считающей, что тело человека, попадая в конкретную социокультурную среду, подвергается различным ее воздействиям, постепенно адаптируясь к ним. По ее мнению, тело не является более чисто природным явлением, становясь социально и культурно модифицированным феноменом — телесностью. Включенность тела человека в социокультурное пространство и время придает ему социокультурные значения и смыслы, задает телу определенные социокультурные функции [236: 4–5].

Таким образом, тело человека, принадлежа изначально к физической сфере, становится предметом сферы культуры. Вместе с тем, необходимо иметь в виду, что стремление человека приводить свое тело в соответствие со стандартами современной культуры осуществляется за счет его духовной энергии, что и обуславливает взаимосвязь между духом и телом, которая отмечалась еще древними философами. Как отмечал Г. Гегель, «...если телесность принадлежит духу как его существование, то и дух есть принадлежащее телу внутренне начало» [42: т. 2, 146].

Хотя телесность имеет много трактовок, все они характеризуют взаимосвязь телесных и душевных составляющих человека (дуализм души и тела), субъекта и объекта.

Представления ученых о телесности постоянно менялись вместе со сменой культурных парадигм в обществе. Механистический взгляд на телесность изначально преобладал в традиционной западной медицине и спорте. Однако в рамках парадигмы модерна В. Райх и А. Лоуэн в своих работах подчеркивали единство тела и психики, считая, что человеческое тело служит основой психической жизни человека [52]. Соответственно, гармонично развитое тело приводит

к гармонии психоэмоционального начала личности. Аналогичного взгляда на телесность придерживается и В. Райх, согласно которому, телесные ощущения всегда отражаются на психике, и, наоборот. В. Райх, объединил психику и соматику, используя термин «мышечный панцирь» или «мышечный зажим» в отношении постоянно напряженных мышц, не позволяющих психической энергии течь свободно, в результате чего у человека возникают различные психологические проблемы [цит. по 83: 37]. А Лоуэн продолжая эту мысль, считает, что любая область тела в состоянии хронического напряжения и ограничения ощущений является потенциально слабым пунктом, который может пострадать. Необходимо восстанавливать чувственное осознание всего тела [83: 114].

Далее в рамках парадигмы модерна получила свое развитие концепция арт-терапии, включающая важный аспект — танцевально-двигательную терапию. Танец, как телесный феномен, отражает различные значения тела, являясь средством познания и самопознания. Посредством танца человек изучает свой внутренний мир и переживает радость творчества. В контексте психологии личности танец может выступать в качестве средства визуальной самопрезентации, невербальной коммуникации, гендерной самоидентификации и т. д. Примечательно, что в основе танцевального языка лежат выразительные возможности человеческого тела, при этом сам танец может определяться как «музыка при помощи тела». В работе исследователя В. М. Красовской встречаются термины «звучащее тело», «музыка тела» в отношении танцующего [75: 111]. Во время исполнения танца тело человека выражает богатство его внутреннего духовного мира. По словам К. С. Станиславского, в искусстве и, в частности, в танце, тело является «внешним аппаратом воплощения» [13: 56].

По мнению М. Н. Жиленко, танец — это духовность, выраженная посредством идеально организованной плоти. При этом исследователь выделяет особый вид мыслительной активности, характерной для танца — танцевальное ритмопластическое мышление, специфика которого определяется пластикой человеческого тела, как основой танцевальной выразительности, и ритмом, как одним из главных системообразующих принципов танца [244: 92–98]. Очевидно, ритмопластическое мышление представляет собой синтез эмоциональности, присущей творческой деятельности в целом, а также рациональности, при помощи которой чувства и эмоции осознанно переводятся в комбинации ритмических телодвижений. По словам хореографа К. Я. Голейзовского, «нужно, чтобы мышцы актера всегда сливались с его воображением, с его настроением, с его вдохновением» [4: 484].

В настоящее время танец все больше начинает рассматриваться в контексте танцевальной психотерапии. Это обусловлено тем, что он

обладает мощными терапевтическими и гармонизирующими ресурсами. Анализ танца в контексте танцевально-двигательной терапии был ранее проведен авторами в одной из статей, опубликованной в соавторстве с коллегами [274: 1701–1702]. Как отмечается рядом исследователей (В. М. Красовская, Э. А. Королева, В. В. Ромм, В. В. Козлов и др.) танец оказывает благотворное терапевтическое воздействие на организм человека, а ритм и его внешняя эстетика нормализуют психологический аспект личности.

В начале 1940-х годов в США началось бурное развитие востребованного сегодня во всем мире направления танцевальной терапии, заключающегося в психотерапевтическом использовании танца и способствующего эмоциональному, социальному и физическому уравниванию личности. В сфере танца произошла настоящая революция: из чисто эстетического действия танец трансформировался в средство спонтанного творческого самовыражения, обращения к своим чувствам и передачи их зрителю. Подобный переворот в восприятии танца связан с именами профессиональных танцовщиц-новаторов А. Дункан, М. Чейз, М. Грехем, Р. Фон Лабана, Э. Жак-Далкрос и др., стремившихся передать свои чувства через многообразные комбинации движений в танце. Танцевально-двигательная терапия, рассматривая танец в качестве средства невербальной коммуникации, изучает, как эмоции и чувства человека отражаются в его телесных состояниях, обучает человека их осознанию с целью дальнейшей коррекции [47]. Конструктивная сущность танца способна активизировать позитивные и здоровые аспекты человеческой природы, значительно гармонизируя психофизическую сторону личности — как гласит народная мудрость: «в здоровом теле здоровый дух».

Обращение танца к области психотерапии связывают с именем танцовщицы и преподавателя танца модерн из США Мэрион Чейз. С 1930 г. она стала замечать, что некоторые ее студенты уделяли больше внимания чувствам, выразившимся в танце, нежели самой технике движений. Это послужило толчком для хореографа на своих занятиях ярче акцентировать свободу движения, импровизацию, выражение индивидуальных потребностей. Хореограф из Европы, специалист по танцевальной терапии Трудис Шуп уделяет особое внимание спонтанному, катарсическому высвобождению сдерживаемых чувств в танце, исследованию скрытых конфликтов, являющихся источниками психического и физического напряжения [цит. по 71: 59–60].

Сегодня танцевальная психотерапия является самостоятельным направлением, будучи по своей природе междисциплинарным. В основе данного направления лежит обоснование того, что танец способствует высвобождению мышечного и психического напряжения, эффективно восстанавливает естественные функции опорно-



двигательного аппарата, а также освобождает доступ к чувствам человека и дает способность их контролировать. В настоящее время в России проводятся исследования и практикуются программы по танцевально-двигательной терапии (И. Бирюкова, А. Е. Гиршон, Н. И. Веремеенко, Т. А. Шкурко, В. Н. Никитин, М. А. Бебик и др.). Автор интегративного подхода к танцевально-двигательной терапии В. В. Козлов соединяет в своих исследованиях психологию с танцем. Для данного метода целью является трансформация *homo sapiens* и *homo habilis* (человека разумного и человека умелого) в *homo ludens* и *homo creasoficus* (человека играющего и человека творящего мудрость). По словам В. В. Козлова, танец используется не только как конкретное психофизическое действие, но и как интегративная метафора, позволяющая структурировать и трансформировать внутренний мир личности, осуществить его гармонизацию с внешним миром путем изменения поведения и отношения человека к окружающей действительности [71: 85]. При рассмотрении танца с позиции психотерапии выделяется процессуальный аспект, исследующий его в контексте социальной и личной жизни человека. Танец рассматривается как способ взаимодействия людей в социуме через телесные проявления. Процессуальность в танце связана с формами телесного контакта и включает в себя широкий диапазон проявлений телесной пластики, от простых движений до сложных атлетических элементов [196].

Таким образом, будучи проявлением телесности, тесно связанным с внутренними психическими процессами, танец отражает характерные особенности личности: самооценку, модели поведения и межличностной коммуникации. Посредством ритмического сопровождения и пластических движений он способствует высвобождению эмоций, снятию внутреннего напряжения и мышечных зажимов, достижению гармоничного физического и психического состояния. Танец, рассматриваемый в рамках телесно-ориентированного подхода, представляет собой единство тела и духа, в котором обе стороны равноценны.

### **Выводы по главе**

Из всего вышеизложенного следует, что танец как особый вид человеческой деятельности зародился еще в первобытную эпоху. Выявлены историко-культурные особенности формирования танцевальной культуры. Так, изначально предназначением танца было выражение чувств, эмоций, а позднее — мыслей, идей. Посредством танца древний человек приводил в равновесие свой внутренний мир, обращался к божествам, воодушевлялся перед боем и т. д. Исходя из этого, сформировались основные функции танца, которые, несколько

видоизменившись, дошли до наших дней: духовная, коммуникативная, экспрессивная, идентификационная, рекреационная и т. д. Между тем, в современной науке пока не существует единой теории и универсального подхода к изучению танцевальной культуры. Исследователи рассматривали танец в контексте телесно-ориентированного, лично-деятельностного, философско-эстетического, искусствоведческого подходов, изучая различные их аспекты. По мнению авторов, целостное рассмотрение танца как особого феномена в культурной жизнедеятельности человека возможно при исследовании его в аспекте междисциплинарного культурологического подхода. В процессе анализа рассмотрен ряд теорий танца, в том числе теория балетного классицизма (М. М. Фокин, С. Н. Худеков, Л. Л. Васькова и др.); неклассическая теория (Н. В. Курюмова, К. В. Нестерова и др.); теория игры (Д. А. Садыкова); теория волновой механики (Я. И. Френкель). Специфика народного танца определяется присутствием в нем этнопластических элементов, интегрированных из национальной культуры (Н. В. Петроченко, С. В. Лурье, Н. В. Атитанова). Народный танец, будучи хранилищем национальных традиций, в современной культуре претерпевает ряд изменений, вызванных стилизацией и профессионализацией (Н. Б. Бакач). В главе обосновывается, что в современном мире тело человека приобретает особое значение, включаясь в социокультурную практику и являясь средством личной и социальной самоидентификации. Подчеркивается, что в танце заключено единство физического и психического, составляющего основу психологического понимания телесности (В. В. Козлов, В. Н. Никитин, М. Чейз, А. Старк и др.). Материал главы служит основой для подробного исследования танца фламенко, проводимого в следующей главе.

## **Глава 2. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСПАНСКОГО ТАНЦА ФЛАМЕНКО**

### **2.1. Исторические аспекты формирования танцевальной культуры фламенко**

Теоретико-методологической базой исследования танца фламенко послужили работы зарубежных и отечественных исследователей (М. Р. Варгас, А. А. Баррио, Н. Кордовинус, М. Хэйес, Э. М. Анди, А. П. Кларамент, И. Гоулет, С. П. Каржавин и др.), включая работы по проблемам культурологии, психологии, невербальной коммуникации (М. С. Каган, К. Г. Юнг, Н. В. Петроченко, В. В. Козлов, В. Н. Никитин и др.). Авторы согласны с мнением Н. В. Петроченко, что в качестве основного методологического средства исследования танца в контексте культурологического подхода должна использоваться категория культурной парадигмы, что позволяет выявить динамические процессы в танцевальном искусстве в контексте целостных культурных образований, с течением времени сменяющих друг друга. На основе рассмотрения культурной парадигмы проводится анализ генезиса культурной формы фламенко и этимологии термина «фламенко», вызывающего много разногласий среди исследователей ввиду недостаточного количества научных первоисточников. На основе исторического метода подробно рассматривается эволюция искусства фламенко, начиная с зарождения в XV веке до наших дней, включая проникновение этого танца в Россию. На основе сравнительно-исторического метода анализируется дальнейшее развитие фламенко в условиях российской культуры. При помощи типологического метода рассматриваются происхождение и классификация различных стилей фламенко, выявляются закономерности эклектической основы его культуры. Одной из основных задач данного исследования является анализ феномена «дуэнде», присущего этому танцу, который осуществляется в рамках структурно-функционального метода. Данный феномен демонстрирует глубину включенности танцора в процесс танца и способствует катарсической реакции зрителя.

Испанская танцовщица, преподававшая танец фламенко в Лондоне, — Эльса Брунеллески предлагает разделение танцев Испании на два основных стиля: классический болеро и народный фламенко. К стилю болеро, сформировавшемуся в XVIII веке, относятся болеро, сегидилья из Ла-Манчи, хотя из Валенсии, оле, качуча, фанданго, панадерос и др. Эти танцы имеют строго определенные фигуры и четко заданную последовательность движений. Они используются в оперных

и балетных постановках, их преподают в школах танца в качестве элитарных [цит. по 208]. Между тем, народный стиль фламенко, которому присущи эмоциональная выразительность и импровизационность исполнения, демонстрировался обычно в тавернах, для простой публики. Как отмечает О. А. Прохоренко, фламенко и болеро мирно сосуществуют в Испании с XVIII века до наших дней, находясь при этом в определенном взаимодействии и взаимовлиянии. Объединяет их эмоциональная насыщенность танцев, выразительность движений рук, а также четкость и техничность исполнения [208].

Переходя к исследованию собственно искусства фламенко, необходимо констатировать, что интерес к народному танцу в обществе в последнее время необычайно вырос. По этой причине этнический танец является предметом исследования не только хореографов, но и такой науки, как этнография. Как отмечает И. Н. Толстых, специальная субдисциплина, так называемая этническая хореография, сформировалась на стыке этнографии и хореографии. Она изучает причины и условия формирования этнического танца. Кроме того, этнохореография объясняет причины общего и особенного в этнической танцевальной традиции разных народов мира. Следует заметить, что использование анализа традиционного народного танца как исторического источника помогает лучше понять характер этнических процессов [269: 3]. Это мнение находит поддержку у большинства современных историков и культурологов, изучающих вопросы танца (М. С. Каган, В. В. Ромм, С. Н. Худеков, Э. И. Королева и др.).

Фламенко — это традиционное музыкально-танцевальное направление, берущее начало из южной испанской провинции Андалусии, которое представляет собой неразрывное сочетание танца (*baile*), пения (*cante*) и гитарного музыкального сопровождения (*toque*). Исполняют фламенко, как правило, сразу три исполнителя: танцор (*bailaor*), певец (*cantaor*) и гитарист (*tocaor*). Примечательно, что в искусстве фламенко танец часто нельзя отделить от пения и гитарного аккомпанемента, поэтому в данной работе танец будет рассматриваться в совокупности с этими двумя жанрами, составляющими единое целое. Фламенко насчитывает более пятидесяти разновидностей танца и пения, которые сопровождаются игрой на гитаре, а также перкуссией: ритмическими хлопками ладоней (*palmas*), выстукиванием ритма на перкуSSIONном ящике (*cajón*), щелчками пальцев (*pitos*), иногда игрой на кастаньетах. Искусство фламенко гармоничным образом объединяет в себе арабские, еврейские, византийские, цыганские и андалусские национальные черты. Так, например, цыганская культура внесла в характер фламенко проявления свободолобия и мятежа, страстность чувств; андалусская культура обогатила этот стиль темпераментностью, жизнерадостностью

и гордостью, граничащей с неприступностью; арабская национальная ментальность дала глубокую эмоциональность и дух протеста против несправедливости; еврейская — меланхоличность и драматизм. Между тем, как отмечает М. Хэйес, большинство исследователей фламенко едины во мнении, что определяющая роль в формировании этого искусства принадлежит цыганам и арабам [155: 35].

Примечательно, что искусство фламенко является частью не только испанской, но и всей мировой культуры. Так, в 2010 году оно было официально внесено ЮНЕСКО в список объектов Всемирного культурного наследия человечества [231]. С достоверной точностью определить истоки и предпосылки этого культурного феномена не представляется возможным, поскольку современная наука имеет мало сведений и письменных источников, которые к тому же во многом противоречивы, сообщающих о подлинных социокультурных механизмах, породивших данное направление в искусстве. Между тем, ряд исследователей (Р. Молина, Э. М. Анди, А. П. Клараунт, М. Хэйес и др.) сходятся во мнении, что, преимущественно, мавры и цыгане смогли объединить разрозненные традиции всех указанных народов и сплотить их в единое целое.

В 1955 году Ансельмо Гонсалес Климент издал работу под названием «Фламенкология» («Flamencología»), определив значение нового термина как «набор знаний, техник и т. д. о песне и танце фламенко» («conjunto de conocimientos, técnicas, etc., sobre el cante y el baile flamencos»), в которой он рассматривает фламенко с точки зрения системы академического европейского музыковедения [133]. В 1956 году в испанском городе Гранада был организован I Национальный конкурс песни «канте хондо» (традиционного глубокого пения фламенко), а в 1958 году в городе Херес-де-ла-Фронтера была основана Кафедра фламенкологии — первое в истории академическое учреждение, целью которого является изучение, сохранение, продвижение и защита искусства фламенко.

Стоит отметить, что фламенко — это не только танцевальная культура, которая символизирует Испанию, ее традиции, образ жизни испанцев, но еще и философия, в основе которой лежат такие понятия как страсть, мятеж, вызов судьбе, борьба. Это объясняется тем фактом, что изначально искусство фламенко зародилось как своеобразная сублимация протеста в ответ на угнетение народа и подавление его национального характера. Можно провести аналогию между танцем фламенко и танцевальным направлением модерн, в основе которого также лежит идея борьбы за освобождение личности от разного рода условностей, бунта против репрессивной культуры и социума. Основоположница модерна танцовщица Айседора Дункан, следуя гуманистической философии, в своем танце проповедовала идею свободного и счастливого человечества [151].

В словаре иностранных слов русского языка предлагается следующее толкование термина «фламенко» — это «стиль исполнения некоторых испанских (андалузских) песен, отличающийся высокой экспрессией и темпераментностью, а также танец в таком стиле» [170: 380]. В этнографическом онлайн-словаре фламенко объясняется как «южноиспанский музыкальный, песенный и танцевальный стиль цыганского происхождения, сложившийся в Андалусии в средние века. Пение и танец сольные, сопровождаются игрой на гитаре, кастаньетах, прищёлкиванием пальцами» [224].

Предыстория фламенко началась в первой четверти XV в., когда племена цыган были изгнаны из Индии войском царя Тамерлана [80: т. 1, 377]. Происхождение цыган и их национальное самосознание подробно рассматриваются в совместной работе Н. Г. Деметр, Н. В. Бессонова и В. К. Кутенкова, которые отмечают, что, выйдя изначально из Индии, цыгане осели преимущественно в трех регионах: на юге Испании, в странах Восточной Европы и в России. В результате сложились три основные ветви музыкально-песенного искусства цыган: в Испании — искусство фламенко, в Венгрии — инструментальная музыка, в России — цыганское хоровое пение [50:155].

Современные зарубежные и отечественные исследователи (Г. Эдвардс, М. Хэйес, А. П. Клараунт, Э. М. Анди, С. П. Каржавин и др.) в своих работах суммировали противоречивые сведения о происхождении и развитии танца фламенко, почерпнутые из первоисточников XVIII–XIX веков, представляющих собой воспоминания европейских путешественников, а также рассуждения испанских исследователей искусства фламенко. Согласно этим данным, цыгане кочевали по разным странам в поисках прибежища, пока часть из них не осела в Андалусии. Именно здесь в XV веке в период преследования цыган, мавров и евреев сложилось особое сообщество, в котором сосуществовали все, кто считался маргинальными слоями общества. В этой среде цыгане совместно с маврами создали новый музыкальный стиль, объединив разные национальные традиции игры на гитаре и пения, позднее названный «фламенко». По поводу слияния культуры испанских цыган и мавров, проживавших в Андалусии, исследователь фламенко Мануэль Риос Руис пишет следующее: «Они (цыгане) перенимали друг у друга обычаи и песни восточного происхождения. Цыгане встретили в Андалусии традиции и нравы, которые были им близки по духу, ибо проистекали из веры в предопределение, в неизбежность судьбы» [цит. по 20: 18].

Между тем, евреи, не оказавшие особого влияния на создание этого нового стиля, поспособствовали, однако, его сохранению. Музыковеды отмечают сходство мелодий некоторых еврейских молитв, исполняемых в синагогах, с мелодиями, присущими испанской песне

сигирийе (seguiriya). Фламенколог И. Росси, например, считает, что создание сентиментальной песни фламенко — петенеры и старинных песнопений — саэтак, являющихся не чем иным, как синагогальной литургией, принадлежит евреям, проживавшим в Испании [цит. по 20: 27].

Первые документальные сведения о фламенко относят к XVIII веку. Иностранные путешественники описывали танец фламенко в своих путевых заметках, восторгаясь мастерством исполнителей, ритмичными хлопками ладоней, звуками кастаньет и т. д. Воспоминания С. Э. Кальдерона, А. Дюма, Ш. Давилье, Г. Доре отражают впечатление зрителей, впервые увидевших этот экзотический танец. Так, А. Дюма описал танец фламенко в своей книге «Впечатление от поездки из Парижа в Кадис». Т. Готье опубликовал работу «Путешествия по Испании», где также описал цыганские танцы. С. Э. Кальдерон в своих воспоминаниях подробно рассказывал об этом искусстве, обозначаемым им «цыганским». Термин «фламенко» вошел в употребление позднее [155: 38].

В 1862 году французский испановед барон Шарль Давилье прибыл в Испанию в сопровождении художника Гюстава Доре. В совместной книге «Путешествие по Испании», опубликованной в 1874 году, авторы представили свои впечатления об искусстве фламенко. Художник Г. Доре, изображая певцов и музыкантов в момент исполнения, выражал романтический настрой зрителей того времени по отношению к фламенко. Ш. Давилье так повествует об одном из праздников фламенко в Гранаде под названием «Самбрас»: «С первых же ее шагов мы были поражены удивительной гибкостью ее стана. Ее движения не имели ничего общего с порывистостью, которую демонстрировали ее партнеры. По правде, она танцевала только бедрами, но никто другой так и не достиг подобной степени изящества и выразительности» [цит. по 20: 82]. Это был первый этап развития чисто народного танца. Фламенко танцевали в основном в цыганских кварталах и на окраинах городов. Так, в Кадисе, например, танец прочно обосновался в Пуэрта-де-Тьерре, в Севилье — в кварталах Триана; в Гранаде — в квартале Сакромонте [155: 39].

По мнению авторов, зарождение и развитие искусства фламенко явилось закономерным результатом, вытекающем из сложного многообразия культуры Испании XV–XVI веков, находившейся под длительным господством арабского халифата. Пиренейский полуостров, включающий в себя южные провинции Испании, представлял собой своеобразную пограничную культуру, объединяющую христианскую и мусульманскую цивилизации, а также цыганскую этническую субкультуру. При этом активную роль в формировании мировоззрения этой страны играла католическая церковь, устанавливающая жесткую

цензуру и ограничения в отношении всех видов искусств. Между тем, отчасти по причине герметичной закрытости фламенко, существующего в замкнутом пространстве цыганских кланов, отчасти вопреки гнету церкви и гонениям со стороны официальных властей, это искусство пережило «темный» период Средневековья и сохранилось до наших дней.

Этимология термина «фламенко» вызывает много споров, рождая различные гипотезы его семантики. Так, по одной из версий словом «фламенко» называли «певцов из Фландрии» (Северной Бельгии), которые в начале XVI века пели в соборных капеллах Испании, прибыв в эту страну вместе с императором Священной Римской империи Карлом V. Постепенно слово «фламандец» (по-испански «flamenco») стало синонимом слова «певец». Однако К. Симорра высказывает другую версию, подчеркивая, что слово «фламенко» изначально носило негативный оттенок и относилось к фламандской знати, поселившейся при испанском дворе в XVI веке [цит. по 152: 20]. По его мнению, слово фламенко означало «фламандский выскочка», «хитрец и проходимец из Фландрии», и поскольку цыган считали выходцами из Фландрии, их тоже стали называть «фламенкос», что соответствовало представлению о них в испанском обществе.

Г. Эдвардс подчеркивает, что впервые термин «фламенко» был использован для обозначения цыган в работе английского путешественника Джорджа Борроу, посетившего Испанию в 30-х годах XIX века. Он пишет, что цыган в Испании называли «германцы», «новые кастильцы» и «фламенкос», вследствие того, что они прибыли в Испанию через германские земли, с паспортами и пропусками германских властей. Однако термин «фламенко» довольно долго не применялся для обозначения танцев и песен, исполняемых цыганами [цит. по 152: 20–23].

Далее Г. Эдвардс приводит в своей работе другую версию, согласно которой слово «фламенко» имеет мавританское происхождение и означает «беглый крестьянин». В период преследования мавров в Испании в XVI веке их называли «беглыми крестьянами», что по-арабски звучит «феламенгу» — от «*felah*» (крестьянин) и «*mengu*» (беглый). На мавританском происхождении термина «фламенко» настаивает Блас Инфанте, объясняя это тем, что в XVI веке испанское общество поработило представителей мавританской нации, вытеснив их на юг страны, в Андалусию, однако мавританские традиции, скорбь и протест угнетаемого народа сохранились в андалусском стиле пения и танца, называемом «*felah-mengu*» [цит. по 152: 19].

Э. М. Анди указывает на то, что писатель К. Симорра в качестве доказательства арабских корней в искусстве фламенко приводит пример традиционного танца фламенко *zambra*, который имеет чи-



сто арабское название «самбра», что в переводе означает «мавританский танец с выкриками». Этому же мнению придерживается исследователь фламенко С. Э. Кальдерон, отметивший, что песня — танец канья (сана), являющаяся родоначальником многих стилей фламенко, происходит от слова «gannia», что в арабском языке означает «песня». Анализируя основные теории разных авторов, Э. М. Анди в своей работе делает вывод, что первоначальное использование слова «фламенко» было связано с обозначением какого-либо преследуемого народа, особенно цыган и мавров. Таким образом, факт слияния мавров и цыган подтверждался на лингвистическом уровне, став решающим для грядущего искусства, возникшего в результате взаимодействия музыкальных культур и получившего название фламенко [20: 23].

Между тем, Э. М. Анди подчеркивает, что ряд исследователей фламенко, в том числе Хосе Блас Вега, считают, что доминирующее место в формировании стиля фламенко занимает греческое влияние, которое прослеживалось в Испании в период с X по XIII века посредством литургических песнопений во время религиозных праздников, основанных на минорной гамме, характерной для фламенко [20: 23]. Другая версия этимологии термина «фламенко» предполагает его происхождение от латинского слова «flamma» (огонь, пламя), обозначая экспрессивный, «огненный» характер андалусских песен и танцев. Между тем, исследователь Родригес Марина связывает название искусства фламенко с птицей фламинго, в испанском языке называемой фламенко. Исследователь усматривает сходство костюмов танцоров фламенко и хореографических позиций танца с расцветкой оперения и позами этой птицы [цит. по 20: 32]. Позиция автора в вопросе этимологии термина «фламенко» совпадает с мнением исследователей, считающих, что данный термин наиболее полно соответствует понятию «пламя» (лат. *flamma*). Семантика термина «фламенко» в значении «пламя» охватывает ключевые характеристики этого искусства: яркое эмоциональное самовыражение, настроение протеста, контрастный характер ритмопластических движений и музыкальных интонаций.

В 1963 году испанский поэт Рикардо Молина и певец Антонио Маирена опубликовали работу «Мир и формы песни фламенко», в которой, помимо описания различных стилей фламенко, предложили свое видение эволюции этого культурного явления. Авторы считают именно цыган создателями стиля фламенко. В работе проводится чёткое разделение между исключительно цыганской «большой песней» («cante grande») и «малой песней» («cante chico»), сформировавшейся в результате влияния фламенко на фольклорные андалусские традиции. Благодаря этим авторам в область исследования фламенко был введен термин «цыганский тезис» («tesis gitanista»), обозначающий цыганское происхождение этого искусства [159: 26].

Однако, вскоре исключительно цыганское происхождение искусства фламенко было подвергнуто сомнению рядом исследователей, среди которых был и Ф. Г. Лорка. Он обосновывал андалусские корни фламенко, которое зародилось и развивалось в фольклорных традициях Андалусии, во многом, однако, обогащенном цыганами. Так, Ф. Г. Лорка, придерживаясь гипотезы об андалусском происхождении фламенко, писал: «Цыгане, добравшись до нашей Андалусии, — говорит он в своей речи о "Канте хондо", — объединили древнейшие элементы местных песен с тем древнейшим началом, которое принесли они сами» [80: т. 1, 374].

Что касается самого понятия «канте хондо», то, как подчеркивает Э. М. Анди, исследования не дают однозначного ответа, считать ли слова «фламенко» и «канте хондо» синонимами, являются ли они разными понятиями, где одно проистекает из другого, или же «ветвями одного ствола». «Канте хондо» в переводе с испанского означает «глубокое пение» — эмоционально насыщенное пение глубоким регистром голоса. Это понятие справедливо и для танца: танец в стиле хондо передает сильные и глубокие чувства исполнителя. По мнению М. Эрнандес, пение «канте хондо» составляет «квинтэссенцию фламенко» и словом «фламенко» обозначается то, что поется, а словом «канте хондо» — как это поется [цит. по 20: 37]. Ф. Г. Лорка утверждал, что «"канте хондо" восходит к древнейшим музыкальным системам Индии, первообразцам пения...» [80: т. 1, 374].

А. П. Кларамут считает, что истоки искусства фламенко стоит искать в эпоху первобытного человека, который при помощи ритма, создаваемого хлопками ладоней, отдавался незатейливому ритуальному танцу. Этого же мнения придерживается Ф. Гарсиа Лорка, считая цыганскую сигирийю древнейшей мелодией — прародительницей. По мнению поэта, традиционное искусство фламенко «сродни птичьей трели, петушину пению и природной музыки леса и ручья» [80: т. 1, 375].

Вместе с тем, очевидно, что фламенко — это особая форма социального протеста. С середины XV века преследование цыган в Испании ужесточилось: правящие монархи лишали их всех гражданских прав, позволив им жить только в сельской местности, занимаясь исключительно сельскохозяйственным трудом. Однако в попытке отстаивать свое право на свободу, цыгане обосновались в пещерах вблизи крупных городов Андалусии, занимаясь в основном кузнечным ремеслом, коневодством, гаданием. В своих песнях и танцах они выражали протест против несправедливых гонений и тоску по свободе, что позднее будет названо «философией фламенко». Триста лет спустя, во времена правления Карлоса III, в результате либеральных государственных реформ права цыган были реабилитированы, они вер-

нулись к привычному кочевому образу жизни. Только после этого о фламенко узнали за пределами закрытого для посторонних глаз цыганского сообщества [152: 20], [150: 11].

Однако вплоть до последней трети XIX века искусство фламенко было мало известно даже в Испании. Музыку и танец фламенко исполняли только андалусские цыгане, преимущественно в своих домах, в так называемых внутренних двориках — патио (исп. *el patio*), типичных для домов Испании. Патио являлся своеобразным центром дома, где семья отмечала праздники, передавая секреты фламенко соседям, которые принадлежали к их клану. Во фламенко распространены семейные династии исполнителей, в которых мастерство пения, игры на гитаре и танца передается из поколения в поколение, причем обучение начинается с раннего детства [20: 82]. Как часто говорят сами исполнители фламенко, петь и танцевать они научились раньше, чем ходить и говорить [16]. Примечательно, что во фламенко не существует системы знаковой записи танца — все танцевальные позиции и движения, которые могут сочетаться в многочисленных разнообразных комбинациях, усваиваются исполнителем в детстве, когда он имитирует танцы старших в кругу семьи [147: 47–49].

Импровизационный характер фламенко дает зрителям ощущение сопричастности к происходящему. В прошлом праздники фламенко (*fiesta flamenco*) обычно начинались поздно вечером по окончании рабочего дня. Звуки гитары, сопровождаемые прищелкиванием пальцев или хлопками ладоней, возгласы «Оле!», подбадривающие артистов, а также свет свечей и запах цветов, которыми украшалась импровизированная сцена — все это редкими посторонними зрителями воспринималось как экзотика.

Стоит упомянуть о самом характере танца фламенко, который может исполняться группой танцоров, парой и даже в одиночку, что вообще не свойственно народным танцам. Танцуя один, исполнитель противопоставляет себя всему остальному миру, выражая свою индивидуальность, независимость и гордость. Он полностью отдается своим чувствам, ритмично выстукивая каблуками комбинации дробей и воздевая руки к небу. Символическое значение этих движений заключается в том, что осуществляется духовная взаимосвязь с энергиями неба и земли. Исследователь В. Марреро отмечает, что в цыганских танцах Андалусии явственно ощущается трагизм и одиночество [цит. по 70: 8].

Ритмопластические символы в этом танце выражены особенно ярко: при помощи отточенных экспрессивных движений рук и плавных веерообразных вращений кистями и пальцами можно передать целую палитру чувств. Большое значение имеют этнопластические константы, которыми изобилует танец фламенко: характерные

прищелкивания пальцами, повороты головы, порывистые движения корпуса, экспрессивная мимика лица, взмахи веером или шлейфом юбки, а также различные ритмические рисунки, создаваемые танцором при помощи ударов каблуками и хлопков ладоней. По мнению танцора фламенко Антонио Гадеса, фламенко символизирует сочетание трех стихий: ноги — земля, корпус и руки — воздух, душа — огонь [40]. Следует отметить, что в танце фламенко женственность, в противовес привычному пониманию европейцев, выражается отнюдь не в слабости, эротичности или кокетстве, а в самодостаточности, страстности и борьбе с незримым врагом. В танце фламенко «...кокетство — не кокетство, а шаманство; и сексуальность — не сексуальность, а гордость за свою принадлежность к женскому полу и к земному, плодоносящему началу. Мужественность в танце фламенко выражается силой, но благородной; суровостью и даже аскетизмом, но сексуально-притягательной; страстью, но сдержанной. Танцую в паре, мужчина и женщина почти не касаются друг друга. ...Каждый из них — отдельная единица, самодостаточная личность. Они пристально смотрят друг другу в глаза, иногда неясно — любовники это или враги...» [200].

Танцоры фламенко отличаются, прежде всего, горделивой осанкой и пластичностью корпуса, стремительными поворотами, чередующимися с резкими выпадами и выразительными фиксирующими позами. Движения рук танцоров весьма разнообразны: они то совершают волнообразные веерные движения кистями, символизируя чувственность и любовь, то рассекают воздух подобно клинку, передавая более сильные эмоции исполнителя. Отличительная черта танца фламенко — ритмичные дробы, отбиваемые ногами (каблуком, носком или всей стопой), их называют «сапатеадо» (*zapateado* — производное от «*zapato*», исп. «ботинок»). При их помощи создается ритмический рисунок, которому следует сам танец. Сапатеадо используется и мужчинами, и женщинами, хотя долгое время оно исполнялось только мужчинами, поскольку быстрые дробы требуют физической подготовки и отличного чувства ритма [152: 66].

Само по себе сапатеадо, при котором танцор резкими ударами каблуков выстукивает ритм, несет в себе символическое значение протеста, борьбы, отстаивания своего мнения, гордости и самодостаточности. По накалу страстей и бунтарскому духу сапатеадо фламенко может быть сравнимо с кавказским танцем лезгинка, передающим боевой настрой воинов перед сражением [205].

Как отмечает М. Куэлла-Морено, одной из сложностей в овладении искусством танца фламенко является навык изолированной работы отдельных частей тела, при котором голова, руки, ноги и корпус танцора одновременно выполняют движения в различном ритме и с

разным характером [227]. Таким образом, танец фламенко представляет собой контрастное сочетание плавных и чувственных движений рук со стремительными дробями каблуков, задающими ритм. По мнению М. Мосс, сложность исполнения фламенко в том, что при четкой музыкальной структуре необходимо иметь способность к импровизации, без которой невозможен этот танец. Другим немаловажным аспектом является понимание ритмической структуры танца и синхронизация действий между танцором, музыкантом и певцом, способность слышать других исполнителей [94: 35–36]. Вероятно, по этой причине хореограф И. Гоулет называет танцоров фламенко «танцующими музыкантами» (англ. «*dancing musicians*») [154]. В некоторых стилях фламенко существует музыкально-ритмическое сопровождение танца при помощи кастаньет — двух вогнутых скрепленных деревянных пластинок, дающих характерный щелкающий звук. Кастаньеты относятся к группе самозвучащих музыкальных инструментов (идеофонов), с помощью которых создается ритмический рисунок танца [105: 193].

Что касается одежды танцоров фламенко, то костюм танцовщицы (байлаоры) состоит из традиционного пышного длинного платья, часто из разноцветного материала в горошек или однотонного, украшенного оборками и воланами. Пробразом этого платья стало традиционное одеяние цыганских женщин. Неотъемлемой частью танца является виртуозная игра танцовщицы с подолом платья: держа его в одной или обеих руках, байлаора делает ритмичные волнообразные движения, поднимая каскады оборок. При исполнении танца в платье с длинным шлейфом, облегаящем фигуру (исп. «*bata de cola*»), танцовщица должна изящно подбрасывать шлейф ногами. Обувь танцоров фламенко — характерные туфли на массивном каблуке с металлическими подковами, служащие для выстукивания дробей сапатеадо, причем мужчины для этой цели также носят невысокий каблук. Неизменные атрибуты танца фламенко — яркая шаль с кистями, которую танцовщица может закручивать вокруг корпуса, свободно спускать с плеч или растягивать над головой подобно птице, а также разноцветный веер, которым она играет во время танца, то стремительно распахивая, то вращая его в руке. Костюм танцора (байлаора) — темные брюки обычно на широком поясе в сочетании с белой рубашкой с просторными рукавами. Иногда он может дополняться короткой жилеткой-болеро. Мужчины в танце нередко используют трость, которой в дополнение к сапатеадо отстукивают ритм. В некоторых случаях женщины используют мужской костюм, когда исполняют танец, традиционно считающийся мужским — сапатеадо или фарруку.

В искусстве фламенко пение, музыка и танец неразрывно связаны между собой, но первичной следует считать песню, которая задает

ритм — «компас» и характер музыки и танцу, причем танец следует за песней [147: 84]. В зависимости от стиля фламенко песня имеет определенный ритм, хотя структура песен во всех стилях примерно одинакова. Основными составляющими песни являются гитарное вступление, салида (выход), копла (куплет), йямада («звоночек» — переход от одного элемента структуры к другому), фальсета (сольная партия гитары), эскобия и деспланте (сольные партии танцора). На основании анализа традиционного пения фламенко, а также наблюдений за концертными выступлениями признанных мастеров танца фламенко (К. Ойос, А. Гадеса, Х. Антонио Хименес, Л. дель Соль и др.) можно сделать обобщенный вывод о структуре танца фламенко, включающей определенные хореографические движения и позиции, соответствующие основным элементам пения (см. Приложение 3, таблица 1. «Общая структура танцев фламенко») [7], [8], [9], [147: 50–53].

Постепенно праздники фламенко из закрытого семейного круга стали переноситься на улицу, например, во время публичных праздничных событий. Выйдя за пределы патио, фламенко становится открытым для более широкой публики и проникает во многие сферы общественной жизни. В конце XVIII века фламенко уже исполнялось в тавернах крупных городов. В Севилье и Хересе-де-ла-Фронтера стали устраиваться общегородские праздники в стиле фламенко. Особенно известен подобными фиестами район Севильи Триана, где в кафе «Тио Миньярро» впервые было показано представление фламенко [20: 85].

Начиная с середины XIX века искусство фламенко с улиц и площадей перемещается под крыши кафе-шантанов, где за чашкой кофе или бокалом вина зрители могли наслаждаться театрализованными выступлениями артистов фламенко. В 1881 году певец Сильверико Франконетти открыл первый фламенко-шантан (*café cantante flamenco*), в котором создал атмосферу соперничества между исполнителями, что породило профессиональную конкуренцию, способствующую оттачиванию мастерства и продвижению талантливых артистов [70: 17–23]. Эпоху кафе-шантанов принято считать «золотым веком» фламенко — это было время, когда выступали самые выдающиеся артисты фламенко: Антонио Чакон, слепой певец Хуан Брева, Пастора Павон, Томас эль Нитри и др. [152: 66].

Профессиональная конкуренция между исполнителями привела к формированию различных стилей и форм в рамках традиционного фламенко. Танец стал играть более весомую роль, привлекая поклонников фламенко на представления. Во второй половине XIX века многочисленные «кафе-шантаны фламенко» были открыты во многих андалусских городах, а позднее и за пределами Андалусии — в Мадриде, Барселоне, Бильбао [70: 23–27].

Так, на сцене фламенко-шантанов можно было наблюдать активное взаимопроникновение и взаимообогащение цыганской культурной традиции и традиций других народов, населяющих юг Испании. В этот период значительно возросла творческая конкуренция, причем появились исполнители высокого уровня не цыганского происхождения, как например, Висенте Эскудеро, Рафаэль де Кордова, Антониа Мерсе, Эльса Брунеллески и др., возникла необходимость защиты авторских прав созданных музыкальных произведений и танцевальных композиций. Подобная профессионализация искусства фламенко привела к тому, что к концу XIX века оно уже перестало быть народным творчеством.

К этому периоду искусство фламенко распространилось во всех слоях испанского общества, причем среди аристократов умение танцевать фламенко стало признаком светского благородства и принадлежности к социальной элите. Сами исполнители начали считать фламенко профессией, совершенствуя свое мастерство и технику исполнения, от чего зависел размер денежного вознаграждения и популярность. Испанский исследователь фламенко А. П. Клараунт считает, что коммерциализация этого искусства привела к утрате его искренней непосредственности и лишила импровизационного начала. Исполнители научились надевать на себя маску страсти, выбирая репертуар в угоду публики, которая предпочитала мелодичные голоса и отвергая грубые и резкие тона, присущие «канте хондо». Фламенко стало популярным среди богатой молодежи, которая воспринимает только его эстетическую сторону, игнорируя историю и драматизм. Так искусство фламенко стало превращаться в продукт потребления, в развлекательную индустрию. Однако некоторые исполнители стремились сохранить чистоту стиля, продолжая исполнять архаичное «канте хондо» в узком кругу ценителей, благодаря чему этот стиль фламенко дошел до наших дней в своей первоначальной форме [70: 83–85].

В конце XIX испанский писатель Эухенио Ноэль возглавил движение «антифламенко». По его мнению, мотивы бунтарства, заложенные во фламенко, отвлекают человека от деятельности на благо общества. Это привело к осуждению искусства фламенко интеллектуальной общественностью Испании и официальными властями [208]. Однако спустя несколько десятилетий искусство фламенко было оправдано благодаря начавшемуся возрождению национальной культурной самобытности. Фламенко было признано культурным явлением, укрепляющим патриотический дух народа.

В начале XX века фламенко начало распространяться по всему миру. В 1922 году в Гранаде был организован конкурс традиционного пения фламенко, целью которого стало возрождение и сохранение

архаичного первозданного проявления этого искусства — «канте хондо». Инициаторами конкурса стали ценители традиционного фламенко поэт Ф. Гарсиа Лорка и музыкант М. де Фалья, видевшие в этом искусстве народный фольклор, а отнюдь не сценическое представление, ведущее к утрате его аутентичности [65: 6]. Хотя конкурс так и не стал ежегодным, истинные ценители фламенко продолжили вести просветительскую работу среди населения страны по сохранению его аутентичности. В этот период началось восшествие фламенко на профессиональную театральную сцену. Часть исследователей (А. П. Клараунт, А. Э. Анди, Г. Эдвардс и др.), однако, считает этот период началом его упадка, поскольку театрализованные спектакли представляли фламенко лишь в стилизованном виде, лишая его подлинной глубины и аутентичности.

Постепенно представления фламенко переместились из кафешантанов на театральные сцены и арены для боя быков. Вследствие этого в 1925 году возникло новое направление под названием «Опера фламенко» («Opera Flamenco»). Подобные представления сочетали в себе пение в стиле фламенко с другими испанскими песнями, исполнявшимися гитаристами под аккомпанемент оркестра. В этот период значительная часть сложных первозданных стилей канте хондо уступила место более лёгким и доступным для понимания широкой публики формам, таким как «кантиньяс» (*cantiñas*), песни «ида и вуэльта» (*ida y vuelta* — в дословном переводе «туда и обратно»), а также «фанданго» (*fandango*), имеющим множество вариантов. Эти перемены, сделанные в угоду публики, вызывали большую критику со стороны ценителей традиционного фламенко. Однако по прошествии времени, можно констатировать, что развитие «Оперы фламенко» дало толчок для прогрессивных нововведений креативных авторов и исполнителей, что, в свою очередь, не позволило искусству фламенко остаться «застывшим» проявлением архаизма. Самыми значимыми исполнителями того периода были Антонио Чако, Маноло Караколь, Мануэль Торре, Пепе Марчена, Пастора Павон, более известная под псевдонимом «Нинья де лос пейнес» («Девушка с гребнями»), и др. [20: 64–68].

Вместе с «Оперой фламенко» начал активно развиваться «Балет фламенко» («Ballet Flamenco»), представляющий театрально-сценический вариант фламенко. Можно предположить, что процесс его становления аналогичен процессу развития других национальных балетов в мировой практике. Например, как подчеркивает Л. И. Протасова, зарождение национального бурятского балета в 1940-х годах требовало серьезных творческих размышлений, поиска оригинальных балетмейстерских решений в основном вопросе: как органично сочетать классическую хореографию с национальными



элементами, сохранить этнический колорит и экспрессию в классической системе балета [259: 19–20].

Таким образом в начале XX столетия балет фламенко окончательно отделился от традиционного фламенко, став полноценной частью европейского балета. В балетном исполнении танец фламенко утратил свои изначальные качества интимности, индивидуальности, непосредственности и стихийности. Став коллективным театральносценическим действием, танец фламенко приобрел черты, характерные для классического танца: стилизованные хореографические постановки, требующие постоянных репетиций, сценографию, включающую освещение и декорации, заранее подготовленный сценарий выступления, музыкальное сопровождение оркестра, заменившего гитару. В балете фигура танцора фламенко теперь не была единственным и главным действующим лицом, она дополнилась необходимостью хореографа, композитора и сценариста. Так, искусство фламенко вышло на признанный мировой уровень исполнительского искусства [20: 96].

Между тем, традиционный танец фламенко существовал параллельно с балетом, поддерживая два направления фламенко — танец с народными корнями и хореографический стилизованный танец, предшественниками которого были танцы «школы болеро», исполнявшиеся в театрах XIX века. Среди критиков и публики балет фламенко прославили новые талантливые артисты, среди которых одной из первых была танцовщица Ла Архентина (Антониа Мерсе Луке); другое не менее знаменитое имя — Висенте Эскудеро. Танцуя «с беспощадными рывками и с головокружительным ритмом», пускаясь в различные авантюры, внедряя авангардистские идеи в танец, В. Эскудеро пытался создать свой авторский балет фламенко. [20: 102]. Другими, не менее значимыми фигурами в балете фламенко были Пастора Имперо, Антониа Мерсе, Пилар Лопес и др. Благодаря их мастерству, танец фламенко достиг высот классического танца и международного признания. На современном этапе «Балет фламенко» исполняется ведущими танцорами Национального балета Испании в постановках видных хореографов: Антонио Гадеса (Antonio Gades), Марио Майа (Mario Maya), Кристины Ойос (Cristina Hoyos) и др.

Как отмечает Эль Монте Анди, к началу XX века фламенко приобретает характерный для сегодняшнего дня фундаментальный стилистический спектр в виде семи базовых направлений: сигирийи (seguriya), солеа (soleá), танго (tango), фанданго (fandango), свободных песен (cantes libres), кантиньяс (cantiñas) и булериас (bulerías) [20: 89]. Другой исследователь фламенко Хосе М. Кабальеро Бональд, мнение которого разделяет В. Марреро, а также ряд исследователей, делит танцы на две группы: собственно фламенко и хондо, причем

обе они исконные традиционные явления искусства фламенко. К исполненным драматизма, патетики и страсти торжественным танцам группы хондо относятся сапатеадо, сигирийя, соларес и др. К группе фламенко причисляют «несерьезные» танцы, наполненные озорством и весельем: булериас, гарротин, севильянас и др. По своему происхождению группа пения и танцев хондо более древняя, архаичная, группа фламенко относительно молода [цит. по 70: 9].

Между тем, вопрос классификации стилей и форм фламенко является одним из самых противоречивых в современной фламенкологии. На сегодняшний день существуют различные типы классификаций стилей, разделяющих их по хронологии происхождения, по территориальному признаку возникновения, по особенностям ритмики и гармонической структуры, по характеру музыкальных интонаций и т. д. Между тем, как подчеркивает отечественный музыкант и исследователь С. П. Каржавин, отдельная классификация акцентирует какой-либо один признак, затеняя тем самым другие, что в результате затрудняет понимание общих закономерностей искусства фламенко в целом. Наибольшую неопределенность создает классификация по общим музыкальным признакам: древность стиля, степень трагизма/веселости образов и т. д., что является достаточно субъективным. Например, при разделении пения фламенко на группы *cantes festeros* (праздничные песни), *cantes chicos* (малые песни) и *cantes intermedios* (промежуточные песни) каждый исследователь по своему усмотрению включает в них определенные стили фламенко, при том, что различия между ними могут быть довольно существенными. Более того, три общепринятые группы фламенко: *cante jondo* (глубокое пение), *cante flamenco* (пение фламенко) и *aflamencadas* (пение, стилизованное под фламенко) значительно отличаются у разных исследователей [198].

Опираясь на мнение фламенколога И. Росси, С. П. Каржавин предлагает классификацию стилей и форм фламенко, группируя их по характеру взаимодействия вокальной и гитарной партий, а также по особенностям ритмики гитарной музыки. Так, в музыке фламенко выделяется пять семейств, в каждое из которых входит несколько родственных между собой песен и танцев: семейство сигирийи, семейство солеа, семейство танго, семейство фанданго и, наконец, афламенкадас, куда относят различные формы андалусского и иностранного происхождения, стилизованные под фламенко. Формы, относящиеся к одному семейству, имеют идентичные ритмику, гармонию и мелодическую структуру. Распределение форм фламенко по группам внутри семейств зависит от характера взаимодействия вокальной и гитарной партии [198].

Современный испанский музыкант фламенко Хосе Мария Парра в своей работе подробно описывает происхождение, исторические этапы развития искусства фламенко, а также представляет различные классификации его стилей. Он предлагает классификацию с точки зрения музыкальной метрической структуры, представив стили в виде круговых диаграмм. При подобном подходе автор сравнивает ритм фламенко с циферблатом часов. Однако, на наш взгляд, наиболее понятной является классификация стилей фламенко в виде генеалогического дерева. Опираясь на существующие ранее классификации, Х. М. Парра разработал более подробную классификацию, взяв за основу территориальный принцип происхождения [160]. В основании дерева он поместил семейства стилей канте хондо, а на вершине — стили афламенкадас [198]. (См. Приложение 2, таблица 1. «Генезис стилей фламенко по Х. М. Парра»). Между тем, данная классификация, строящаяся по территориальному принципу, не позволяет увидеть родственность музыкальных и других особенностей, объединяющих те или иные формы фламенко. Существуют также другие классификации, акцентирующие ритмические особенности стилей, древность происхождения. Таким образом, для формирования общей картины генезиса фламенко как особого направления в искусстве требуется многоуровневая классификация. Как отмечает С. П. Каржавин, графическое описание родства форм фламенко в виде генеалогического дерева недостаточно отражает общую картину. Попытки одновременно отразить разные стороны родства стилей, например, территориальное и музыкальное, приводят к противоречиям. Однако данная графическая схема может быть эффективной, если отобразить какой-то один аспект родственности стилей, причем в зависимости от выбранного аспекта взаимосвязи форм фламенко будут кардинально отличаться [198].

Другой исследователь, Э. М. Анди, предлагает свою классификацию происхождения стилей фламенко, акцентируя характер пения [20: 52–53]. (См. Приложение 2, таблица 2. «Классификация стилей фламенко по Э. М. Анди»).

Проанализировав основные существующие классификации стилей фламенко, можно констатировать, что наиболее адекватное описание стилей в контексте культурологического подхода отражено в классификации, представленной в Приложении 2 (см. Приложение 2, таблица 3. «Основные разновидности стилей фламенко») [161], [216], [70].

Таким образом, каждый из вышеперечисленных стилей пения и, соответственно, танца имеет характерные особенности ритма («compás»), структуры, динамики, настроения, которые требуется знать каждому исполнителю. Как подчеркивает А. П. Клараунт, если танцор не владеет азбукой танца, не проверяя гармонию алгеброй, то

никакие эффекты на сцене не превратят его ремесло в искусство [70: 10]. Специфика ритмики и пластики танца фламенко заключается в том, что они передаются из поколения в поколение, обычно по родственным линиям. Примечательно, что никто не предпринимал попытку их классифицировать и зафиксировать графически, сохраняя тем самым ореол таинственности фламенко для непосвященных.

На основе личного опыта и практики изучения танца фламенко нами предлагается классификация некоторых стилей фламенко, разработанная с позиции не носителя культуры фламенко (См. Приложение 2, таблица 4. «Классификация стилей фламенко по степени сложности восприятия российскими исполнителями»). Главный принцип данной классификации заключается в делении стилей по степени сложности для восприятия российскими исполнителями. Сложность восприятия заключается в том, что во многих стилях используется характерный для фламенко музыкальный размер 3/4 (три четверти) при 12-дольном ритме. При этом в пределах одной музыкальной фразы акценты могут стоять на разных долях. Правильно воспринять музыку с таким ритмическим рисунком, исполнив под ее аккомпанемент танец, для многих российских исполнителей фламенко оказывается довольно сложно. Для славянского слуха более привычным является музыкальный размер 2/4 (две четверти) или 4/4 (четыре четверти), поскольку почти вся славянская народная и популярная музыка основывается на таком размере, при этом акценты стоят на равных музыкальных долях. Подтверждение этому находим у В. П. Боткина, который еще в середине XIX в. писал: «Испанская народная музыка для непривычного уха кажется очень резко: может быть, это происходит от внезапных переходов из одного тона в другой. Но в этих острых и грустно-страстных мелодиях чувствуется вольная и смелая жизнь, которая не успела еще уложиться в европейские формы» [2: 86–87].

По данным таблицы 4, содержащейся в Приложении 2, можно судить, что стили, отличающиеся высокой степенью сложности восприятия (размер 3/4 с акцентами на разных долях), а также стили, исполняемые под аккомпанемент только ритма, имеют преимущественно минорный характер, относясь к категории «канте хондо» — древнего проявления фламенко. Стили средней степени сложности (размер 3/4 с акцентами на равных долях) имеют в основном мажорный характер. Стили наиболее простые для восприятия (размер 2/4 и 4/4 с акцентами на равных долях) могут быть как минорными, так и мажорными по характеру, причем большая часть из них принадлежит к категории «aflamencadas» — различные иностранные заимствования (в основном из стран Латинской Америки), адаптированные к фламенко. Исходя из этого, можно сделать вывод, что исконные сти-

ли фламенко «канте хондо» являются наиболее сложными для российских исполнителей, в то время как иностранные заимствования, стилизованные под фламенко, оказываются более привычными и простыми для восприятия.

Стоит отметить, что отличительной чертой музыкального сопровождения фламенко является полиритмия, достигающаяся при помощи различных ударных звуков, создающих определенный ритмический рисунок. Помимо использования перкуSSIONных музыкальных инструментов активно используются щелчки пальцами (питос), различные хлопки руками (пальмас), выстукивание каблуками (сапатеадо). В зависимости от определенного ритма (компаса) музыка и, соответственно, танцы фламенко подразделяются на различные стили, насчитывающие более 50 разновидностей. Так, для стиля алегриас (alegrias) характерна мажорная тональность, настроение веселья и ликования, что отражено в резких порывистых движениях исполнителя, нередко в танце используется веер или кастаньеты. Компас алегриас состоит из 12 долей, начинающихся с двенадцатой и одиннадцатой доли, причем сами испанцы для удобства исполнения начальные двенадцатую и одиннадцатую доли заменяют счетом 1 и 2. Ритм алегриас не ровный, имеет синкопы, акцентирующие промежутки между выделенными долями: **1 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10**.

Стиль солеа пор булериа (solea por buleria) отличается минорным характером, плавными движениями рук и корпуса танцора, которые сочетаются с быстрым ритмом выстукиваний сапатеадо, резкими поворотами и выпадами. Постепенно ритм ускоряется, доходя до стремительного к концу танца. Традиционный компас солеа пор булериас состоит из 12 равных долей, начинающихся обычно с 12. Для удобства исполнения начальные двенадцатая и одиннадцатая доли также заменяются счетом 1 и 2. Таким образом, схема компаса солеа пор булериас выглядит следующим образом с акцентами на выделенных долях: **1 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10** [150], [209], [188].

Особого внимания заслуживает процесс перехода искусства фламенко из формы испанской субкультуры к общемировой известности, начавшийся в 20-х годах XX века. Начиная с 1922 г., когда гитарист Мануэль де Фалья и поэт Федерико Гарсиа Лорка организовали в Гранаде национальный конкурс традиционного пения фламенко канте хондо, привлечший внимание мировой общественности, искусство фламенко стало постепенно завоевывать популярность во всем мире. Далее, в 1930 г. по просьбе Кубинского института испано-американской культуры Ф. Г. Лорка, известный также как драматург и художник-график, представил лекцию «Теория и игра дуэнде», посвященную искусству фламенко. Кроме того, им были написаны

знаменитые сборники стихов о фламенко «Цыганские баллады» и «Поэма о канте хондо», переведенные на многие языки мира. В 1934 г. Фернандо Родригес выпустил антологию под названием «Танец фламенко и его исполнители», в которой прослеживалась история искусства фламенко и описывались творческие биографии известных танцоров. В 1936 г. гитарист Рамон Монтойя издал в Париже книгу «Классическое искусство фламенко». В 1943 г. вышла в свет книга А. П. Кларауната «Испанский балет и испанский танец». В 1946 г. признанный критик и специалист в области танца Себастьян Гаш выпустил книгу «О танце», раскрывающую особенности танца фламенко. Годом позже известный танцор Висенте Эскудеро издал автобиографическую книгу «Мой танец», в которой описал свое становление как танцора фламенко. В 1948 г. писатель и критик Арман-до де Мария-и-Кампос издал в Мексике исследование, посвященное театру и танцу, включающее и танец фламенко. В 1952 г. писатель с Канарских островов Висенте Марреро опубликовал книгу «Об испанском танце», раскрывающем фламенко с новой стороны. Музыка фламенко вышла за пределы Испании, когда в 1930-х годах в католической литургии появилась «Месса фламенко» композитора Хосе Торрегросы. Это произведение, опирающееся на традиции канте хондо, сохраняет, однако, основы григорианского хорала [150: 31–32], [70: 103–108].

Между тем, в Испании в течение 1970-х годов происходили общественно-политические изменения, затронувшие многие культурные сферы жизни общества. В результате в стране зазвучали различные музыкальные стили из остальной части Европы и Соединенных Штатов Америки.

Изменения коснулись и искусства фламенко. Так, появилось совершенно новое музыкальное направление «Слияние фламенко» (*Fusión Flamenca*), в котором базовые ритмы фламенко сочетались с блюзом, роком и джазом. Самыми значимыми фигурами в этом направлении, свободном от консерватизма и по-новому оценивающим традиции, оказались гитарист Франсиско Санчес Гомес, вошедший в историю фламенко под сценическим именем Пако де Лусиа, певец Хосе Монхе Крус под псевдонимом Камароном де ла Исла, музыкант Энрике Моренте и др. Фламенко стало открытым для новых веяний, таких как джаз, бразильская и арабская музыка. Появились новые музыкальные инструменты, например, перуанский ящик (*cajón peruano*), поперечная флейта (*flauta travesera*) и др. В конце прошлого века в музыкальной среде появился термин «Новый фламенко» («*Nuevo Flamenco*») — направление, в котором музыканты продолжают эксперименты, начатые еще в «Слиянии фламенко». Соответственно, новые веяния затронули и танец фламенко: в тради-

ционный танец современные профессиональные исполнители (Хавьер Барон, Эль Мистела, Хуан Рамирес, Антонио Эль Пипа, Фарукито, Антонио Каналес, Хоакин Кортес, Белен Майя, Израель Гальван и др.) активно вводят элементы модерна, джаза, танго и латиноамериканских танцев [150: 170–175], [20: 165–167]. Между тем, гитарист Андрес Сеговия выражает критический взгляд на современное состояние искусства фламенко, сетуя на то, что «утрачивается благородство, исчезла поэзия и эмоции, утонченность фольклора» [225].

Между тем, современные исследователи и ценители искусства фламенко неустанно пытаются сохранить классическое фламенко перед лицом нынешних экспериментальных направлений, которые могут привести к тому, что это искусство утратит свою первоначальную идентичность, что уже начинает происходить с отдельными его стилями.

Таким образом, зародившись в XV веке в особой социокультурной среде Андалусии в результате слияния нескольких культурных традиций, народная культура фламенко прошла долгий путь своего формирования и развития, начиная от стадии закрытой субкультуры цыган, последующей коммерциализации и профессионализации на сцене кафе-шантанов, дальнейшего восхождения на театральную и балетную сцену, и заканчивая современным состоянием, для которого характерен поиск новых идей и творческого самовыражения.

Необходимо отметить, что вплоть до настоящего времени культурная форма фламенко сохраняет основу народной танцевально-песенной культуры, сложившейся в Испании в XV веке. Танец фламенко является своего рода культурным реликтом, дошедшим до наших дней почти в первозданном виде благодаря изначально заложенному в нем потенциалу психофизического и творческого самовыражения, а также протесту против гнета и дискриминации. Очевидно, по этой причине музыка и танцы далекой испанской провинции пользуются сегодня небывалой популярностью во всём мире. В самой Испании, а также во многих странах Европы, в США, Японии, России организуются фестивали фламенко, открываются студии и академии танца фламенко; по всему миру с большим успехом гастролируют отдельные исполнители и целые театры фламенко. Нельзя не согласиться с мнением Изабель Гоулет, что «фламенко сегодня охватывает весь мир» [154: 15]. Можно с уверенностью сказать, что искусство фламенко трансформировалось из сугубо национального направления в мировую общечеловеческую культуру, и именно поэтому оно охраняется ЮНЕСКО как объект мирового культурного наследия.

## 2.2. Анализ распространенности танца фламенко в России

Уже в начале XIX века танец фламенко стал живо интересовать не только самих испанцев, но и представителей искусства других стран. В целях более глубокого понимания предпосылок появления танца фламенко в России и причин, по которым он завоевал популярность у россиян, будет уместно обратиться к истории русской культуры.

Первая половина XIX века характеризуется необычайным взлетом русской культуры, сопровождавшимся развитием просвещения, науки, литературы и искусства. Примечательно, что это происходило на фоне возрастающего национального самосознания и новых демократических идей. Значительно возросла популярность театрального искусства, все больший интерес у публики стали вызывать газеты и литературно-художественные журналы («Северная пчела», «Губернские ведомости», «Вестник Европы», «Сын отечества», «Современник» и «Отечественные записки»).

Героические события войны 1812 года, когда Россия одержала победу над Наполеоном, привели к возникновению в России культурного направления романтизма, который в то время был широко распространен в других европейских странах. Причем в русском романтизме существовало два течения. Так, «салонный» романтизм проявлялся в основном в творчестве В. А. Жуковского, в его рыцарских балладах, далеких от реальной действительности. Течение так называемого «мятежного» романтизма представляли поэты и писатели — декабристы (К. Ф. Рылеев, В. К. Кюхельбекер, А. А. Бестужев-Марлинский и др.). В своих произведениях они призывали к борьбе против самодержавно-крепостнических устоев, отстаивали идеалы свободы и служения Родине [114: 378–402]. Таким образом, фламенко в России начала XIX века оказалось в наиболее благоприятной социокультурной среде, было восторженно принято и поддержано. В обществе назревали бунтарские настроения протеста, что в полной мере соответствует характеру этого искусства. Как отмечает академик М. П. Алексеев, с 1812 года начинается период русского «испанофильства» [17: 391].

По воспоминаниям А. Я. Панаевой, «тогда была мода носить испанские плащи, и Пушкин ходил в таком, закинув одну полу на плечо» [11: 36]. Московский «Телескоп», «Европеец», «Московский наблюдатель» и др. периодические издания часто обращаются к испанской теме [192].

В этот период в России появляется первое руководство по испанскому языку, ставшему весьма популярным в аристократических кругах, желающих читать испанскую литературу в оригинале [17: 395]. На балах танцуют некоторые испанские танцы — сегидилью,



хоту, фанданго, а также старинный народный танец сарабанду. О фламенко широкая общественность узнала из опубликованных путевых заметок, очерков и эссе путешественников, побывавших в Испании. Примерно с 1830 года началось проникновение в Россию танцев в стиле фламенко, называемых тогда просто — «испанские». Воспитанницам частных пансионов стали преподавать базовые элементы фламенко на уроках танцев. Так, Ф. О. Рейнгардт, преподаватель истории и географии в женских и мужских гимназиях Харькова, вспоминая общественные настроения России того периода, также отмечает всеобщую любовь к испанской культуре, в частности, к музыке, диковинной для россиян [12]. В своих воспоминаниях он писал следующее: «В пансионах губернского Харькова на экзаменах барышни показывали опыты в пении и танцах... испанских и итальянских с тамбурином и кастаньетами» [цит. по 192].

В 1932 году американский писатель Вашингтон Ирвинг выпустил сборник новелл на испанскую тему «Альгамбра», завоевавший большую популярность не только в России, но и в мире. Восхищенный мужественным, гордым и самобытным испанским народом он красочно описывал эпоху и нравы южной Испании, находящейся под господством мавританских кролей [6: 7–8].

К середине XIX века многие видные русские деятели искусства посетили Испанию. В 1840 году композитор Михаил Глинка совершил путешествие в Андалусию с целью изучения народной музыки. В результате он написал две увертюры: «Арагонская хота» и «Ночи в Мадриде», премьеры которых состоялись в Петербурге в 1850 и 1852 годах. М. Глинка стал первым русским музыкантом, использовавшим для своих увертюр испанскую музыку хоты и сегидильи в народном исполнении. И. И. Мартынов писал: «Глинка был покорен искусством знаменитого Мурсиано, старался уловить своеобразие народной музыки Андалусии, и гитара была его верным проводником в этом удивительном и необычном мире» [86: 25]. Позднее многие русские композиторы в своем творчестве не раз обращались к испанской народной музыке. Широкую известность получили «Увертюра на тему испанского марша» Балакирева, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, испанские танцы в балетах Чайковского и Глазунова [175]. По мнению испанского музыканта П. Касальса, «Испанское каприччо» оказалось «прекрасным истолкованием испанской души, когда-либо осуществленным художником славянином» [цит. по 192].

Как правило, из общения с жителями Испании у наших соотечественников складывалось самое благоприятное представление об этом народе — добродушном, гостеприимном, веселом. Считалось, что испанцы во многом схожи с русскими по характеру, а особенно в гостеприимстве и веселье. Так, В. П. Боткин в своих письмах об Испании

неоднократно подчеркивал природную жизнерадостность и радушие испанцев, восхищаясь местными нравами, красотой испанских женщин, глубиной искусства. В 1845 году он так описывал свои впечатления о городе Севилья: «Но эти нравы имеют столько романтической прелести... я понимаю, как можно в Севилье прожить целые годы в самом блаженном сне, который, право, стоит многих других деловых снов» [2: 90].

Стоит иметь в виду, что национальный менталитет русских и испанцев имеет много общего. По словам Е. В. Астаховой, обе страны — носители «пограничных» культур: «В Испании ярко проявляются экспрессии чувств — любовь, ненависть, дружба, способность прийти на помощь, страдания, а также легковерие и максимализм. В этом эмоциональном плане она близка России...» [21: 63].

Идеализированный образ Испании сохранялся до самого конца XIX века. Россияне были восхищены экзотикой: жестокая коррида, темпераментные танцы фламенко, страстные красавицы с розами в волосах... Следует признать, что все это до сих пор служит своеобразной «визитной карточкой» Испании. Так, Ф. В. Булгарин в своих воспоминаниях восторженно отзывался об испанских танцовщицах: «Но хотите видеть прелестных во всем их блеске — посмотрите, когда они пляшут фанданго, при звуке гитары и кастаньетов» [3: 15]. К этому можно добавить, что фламенко несет в себе ярко-выраженный цыганский колорит: драматичный характер музыки и танцев, эмоциональную насыщенность исполнения, яркость костюмов, а цыганское пение и танцы издавна пользовались популярностью в России. Поэтому фламенко, искусство испанских цыган, также снискало любовь наших соотечественников. По этому поводу В. П. Боткин писал так: «Удивительно, как цыганы повсюду верны своей природе, и как могуч этот тип, если он в течение стольких столетий... сохраняет оригинальность и тождество своего характера» [2: 86–87].

В 1894 году русский предприниматель М. Н. Павловский впервые представил танцоров фламенко в театрах Москвы. С начала XX века танцы фламенко стали занимать заметное место в балетных спектаклях. Стилизованные и проработанные в жанре классического балета танцы фламенко вводили в постановки М. М. Фокин, А. А. Горский. Известно, что в 1911 году знаменитая танцовщица фламенко Ла Малена была приглашена к русскому царю Николаю II в составе труппы фламенко «Маэстро Реалито». «Дух Испании» проникает и в русскую поэзию, начиная с «испанских» произведений А. С. Пушкина «Ночной зефир...», «Пред испанкой благородной...», «Я здесь, Инезилья...», поэмой «Каменный гость» и пр. По словам, М. П. Алексева, русский поэт был очарован духом Испании и испанским языком, делая также переводы некоторых испанских стихотворений [17: 422].

В 1912 году Александр Блок пишет стихотворение «Испанке», в котором, восхищенный красотой и грацией танцовщицы, утверждает, что «неведомый северу танец» способен понять и оценить только влюбленный испанец или «видевший Бога поэт» [29: 474]. Несколькими годами позже Марина Цветаева написала стихотворение «Кармен», где создала образ «роковой женщины» — испанки [132: 146].

С 1920 года многие испанские танцоры выезжали на гастроли в Россию, некоторые исполняемые ими танцы стали популярными в нашей стране благодаря используемым элементам фламенко. Например, в драматичном испанском танце пасодобль активно используются характерные изгибы корпуса, движения рук, вращения кистей, а также дробь каблуков, создающая определенный ритм. Как отмечает И. Е. Ересько, в танце «пасодобль» хореографические элементы составляют 60 %, из которых народного танца «фламенко» — 40 %, элементы классической и джаз хореографии — 20 % [220: 20]. Таким образом, Испания — европейская по местоположению, но совсем иная по своей сути, помогала славянской душе проникнуть в иную эмоциональную суть, иные ритмические, тембровые особенности [232: 22–23].

Можно сказать, что заметной фигурой, инициировавшей широкое распространение фламенко в России, явился театральный антрепренер Сергей Дягилев. В 1915 году он привез в Испанию труппу своего знаменитого Русского балета с целью перенять театрально-сценический опыт фламенко. В результате в Мадриде в 1917 году был представлен спектакль под названием «Коррехидор и мельничиха» с участием русских артистов балета. Двумя годами позже этот же спектакль показали в Лондоне, назвав «Треуголка». По мнению известного испанского танцора того времени Висенте Эскудеро, танец мельника фаррука, оказавшийся яркой находкой в хореографическом и исполнительском отношении, носил больше славянский характер, чем испанский, в ней преобладали акробатические элементы, которые демонстрировал артист балета Леонид Мясин [70: 58]. Позднее этот спектакль имел шумный успех и в России.

Необходимо отметить, что в СССР в 1920-х годах, после гражданской войны, тема фламенко была временно забыта. Вновь возникла она только во второй половине XX века. Так, в 1967 году в Большом театре хореографом В. Елизарьевым был поставлен одноактный балет «Кармен-сюита» на музыку Жоржа Бизе в аранжировке Р. Щедрина. Стилизованный танец фламенко, а скорее, его бунтарский дух и национальный характер были переданы посредством классического балета в исполнении Майи Плисецкой, что во многом способствовало популяризации фламенко среди советских зрителей. Еще одно имя, с которым связано распространение фламенко в СССР — это балетмейстер

Василий Клейменов. Свою танцевальную карьеру он начинал в Московском музыкально-драматическом цыганском театре «Ромэн», зарабатывая методику обучения и создавая постановки в стиле фламенко. Его партнершей по сцене была Земфира Жемчужная, которая и стала, по сути, первой исполнительницей фламенко в России, способной к импровизации. Во время гастролей в 1965 году в Москве испанского балета фламенко «Antonio & Rosaria» его художественный руководитель, восхищенный танцем Жемчужной, у всех на глазах поцеловал край ее платья. В 1984 году В. Клейменов создал Московский Театр танца фламенко, выступавший по всей стране и за рубежом с программой «Танцы Фламенко. Песни и танцы русских цыган» [217]. К популяризации фламенко в России имел отношение и балетмейстер Игорь Моисеев, поставивший номера «Испанская баллада», «Арагонская хота» на музыку М. Глинки и многие другие, которые сегодня входят в репертуар Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева.

Отечественный исследователь Т. С. Сергеева, анализируя использование искусства фламенко в кинематографе, отмечает возросший в последнее время интерес россиян к танцу фламенко. По ее мнению, в XX веке танец стал частью индустрии потребительского общества, но вместе с тем, он привлекает своей архаикой, обращением к «био-генным кодам, мифопространству» [211].

Впервые обучающее графическое пособие на русском языке появилось в 1984 году с выходом в свет книги А. П. Клараmunта «Искусство танца фламенко». В ней известная танцовщица Ф. Альбайсин представила свою систему обучения танцу фламенко в виде графических изображений и комментариев к ним [70: 134].

Стоит отметить, что в искусстве фламенко не существует общепринятой системы записи танцевальных па. Каждая школа танца использует свою собственную систему, в основе которой лежит ассоциативный принцип. Так, распускающийся цветок означает вращение кистями рук флорео (исп. «*flor*»), а поза цапли — поворот на одной ноге. А, например, в балете используются графические изображения танцевальных фигур, которые, по словам Т. В. Портновой, представляют собой схемы, особые значки, зарисовки эпизодов или целых балетных спектаклей. Особенно показательными с точки зрения выразительности и композиционной целостности являются графические зарисовки М. Петипа и М. Фокина, которые могут быть сравнимы с системой знаковой письменности, повествуя о сюжете того или иного балетного спектакля [206].

Между тем, массовое знакомство наших соотечественников с искусством фламенко состоялось благодаря испанскому режиссеру Карлосу Сауре, снявшему несколько фильмов-балетов о фламенко:

«Кровавая свадьба» (1981), «Кармен» (1983) и «Колдовская любовь» (1986). Эти картины стали своеобразными танцевальными иллюстрациями к произведениям П. Мериме и Ф. Г. Лорки и явились первыми учебными видео-пособиями по танцу фламенко для начинающих советских поклонников этого направления [7], [8], [9].

В 1986 г. впервые в СССР, прошли гастроли испанского гитариста Пако де Лусия, основателя школы «Новое фламенко». Несмотря на жесткую цензуру по отношению к западному искусству, концерт транслировался по Центральному телевидению, а фирма грамзаписи «Мелодия» выпустила диск с его композициями [1]. Позднее с концертами в СССР приезжали также такие известные во всем мире исполнители танца фламенко, как балет фламенко «Antonio & Rosaria», балет Марии Росса, Антонио Гадес и др.

Примечательно, что открытие первой школы-студии фламенко в СССР совпало с периодом общественно-политических перемен в стране и крушением прежних государственных устоев, что еще раз свидетельствует о чувстве протеста, лежащем в основе фламенко. В открывшейся в 1989 г. в Москве школе фламенко преподавали хореографы ГИТИСа, создавшие ансамбль фламенко Los de Moscu. Благодаря таким хореографам и музыкантам, как В. Пахомова, П. Баталин, Л. и А. Романовы, обучавшимся у мастеров гитары и танца фламенко в Испании, стиль фламенко получил признание россиян. Особенно бурно он начал развиваться в последние десять лет. Можно сказать, что «испанофильство» наших соотечественников, о котором писал академик М. П. Алексеев, спустя два столетия институционализировалось, обретая формы студий, театров и фестивалей фламенко. Причем они существуют не только в европейской части страны, но и на Дальнем Востоке. Во Владивостоке с 2005 г. выступает Театр фламенко «Beso del Fuego», к созданию которого имеет непосредственное отношение автор [5], [15], Приложение 5. «Фотографии выступлений Театра фламенко "Beso del Fuego" в г. Владивостоке»). В Хабаровске с 2013 г. проводится Дальневосточный региональный фестиваль фламенко «Flamenco de Amur», целью которого является продвижение и популяризация культуры фламенко на Дальнем Востоке. Примечательно, что программа фестиваля традиционно включает номера юных учеников танцевальных школ городов Дальнего Востока, исполняющих танец фламенко с раннего возраста [219]. Все это еще раз доказывает, что фламенко шагнуло далеко за пределы сугубо национальной культуры, все больше приобретая космополитические черты.

Таким образом, изначально предрасположенность россиян к народной испанской культуре обусловлена спецификой развития российской культуры XIX века, а также сходством национальных менталитетов обоих народов. Получив название «русское испанофильство»,

она сохраняется в сознании россиян вплоть до настоящего времени. В современном российском обществе интерес к фламенко неуклонно растёт. Можно предположить, что это объясняется эмоциональной насыщенностью танца, имеющей созвучие русскому национальному характеру в значении «огня». Кроме того, настроение протеста и безудержное стремление к самовыражению, заложенные в танце фламенко, оказались особенно актуальными для россиян в советский и постперестроечный период.

### **2.3. Сущность структурно-функциональных элементов феномена «дуэнде» в испанском танце фламенко**

В данном разделе раскрывается сущность и структура понятия «дуэнде», являющегося неотъемлемой частью танца фламенко, его «духом», без которого, как считают профессиональные исполнители и ряд исследователей (А. П. Клараунт, Р. Молина, А. Г. Климент, Э. М. Анди, Ф. Г. Лорка и др.), танец фламенко не возможен. Дуэнде (исп. «*duende*») — особое состояние, характеризующееся эмоциональным подъемом и, возможно, трансом, в который входит танцор во время выступления. Согласно испанско-русскому словарю, понятие «дуэнде» означает «очарование, волшебный дар, дух, гений искусства». В испанском фольклоре «дуэнде» понимается как сверхъестественное существо — черт, бес, домовой» [180: 295].

В танце фламенко объединяются два начала — физическое и духовное. Физическая сторона включает в себя, прежде всего, технику исполнения, следование ритму, хореографию. Однако, в отличие от многих других танцев, где духовная сторона ограничивается артистизмом и выражением экспрессии, танец фламенко включает в себе некий дух — «дуэнде», без которого невозможно его профессиональное исполнение. Отдавая должное технике исполнения, всё же на первое место стоит поставить «дуэнде», присутствие которого дает ощущение подлинности, которое так ценится зрителем. Итак, общим понятием, которым характеризуется феномен «дуэнде», является «дух». По словам Э. М. Спириной, дух в современной философии понимается в трех смыслах:

1) в религиозной литературе — это часть Троицы, святой дух, который вошел в человеческое сознание и определил его божественность;

2) в светском смысле — это стремление к идеалу, совершенству (например, в работах Э. Фромма, считающего, что подлинное самоотжествление человека возможно только на индивидуальной, глубоко осмысленной основе);

3) прорыв к трансценденции (например, в работах В. Франкла, воспевающего силу человеческого духа, ищущего смысл бытия) [267: 12].

Очевидно, что применительно к понятию «дуэнде» в танце фламенко наиболее актуальной из вышеуказанных является третья трактовка духа, которая логически вытекает из стремления к идеалу. По мнению Т. В. Гребениченко, исследуя природу и свойства духа, необходимо рассматривать его в тесной связи с природой человека, с его телесностью и чувствительностью, как это определяет В. В. Розанов. Философ подчеркивал способность человеческого духа воплощаться в религии, искусстве, мыслительных процессах, рассматривая «дух» как некое живое начало, источник живого знания, отождествляя дух с понятием Абсолюта [46: 177–178]. Он выделял три формы духа: «Разум, который стремится понять всё, чувство, которое стремится оценить всё, и воля, которая стремится осуществить всё» [109: 327].

Согласно К. Г. Юнгу, дух — это некое безграничное знание, содержащееся в природе, которое может быть постигнуто только тогда, когда сознание в своем развитии достигнет подходящей стадии. Достижение полноты сознания есть культура в самом широком смысле, к которой человек бессознательно стремится. Между тем, «направляющим духом» в нем является бессознательная целостность всех биологических и психических событий. Здесь кроется начало, стремящееся к абсолютной реализации; для человека это означает достижение полноты сознания [138: 389–436]. Очевидно, можно провести аналогию между понятием «направляющего духа» К. Г. Юнга и феноменом «дуэнде» в танце фламенко.

В своем исследовании творческого процесса наиболее близко к пониманию природы «дуэнде» подошел Э. Нойманн, называющий этот феномен «одержимостью». По его словам, настоящий творческий процесс обязательно связан с одержимостью: «Быть тронутым, увлеченным, замороженным — означает быть чем-то одержимым; без этой замороженности и связанного с ней эмоционального напряжения невозможны никакая сосредоточенность, никакой длительный интерес, никакой творческий процесс» [141: 130].

Сопоставляя явление «дуэнде» с духом, Ф. Г. Лорка разработал эстетическую теорию, согласно которой данный феномен передает суть нашего мира. Он отмечал, что проявление «дуэнде» в танце можно сравнить с восторженным возгласом: «"Жив Господь!" — внезапное, жаркое, человеческое, всеми пятью чувствами, ощущение бога, по милости дуэнде вошедшего в голос и тело плясуньи, то самое избавление, напрочь и наяву освобождение от мира...» И далее поэт продолжает свою мысль: «Приближение дуэнде знаменует ломку канона и небывалую, немислимую свежесть — оно, как расцветшая роза, подобно чуду и будит почти религиозный восторг» [80: т. 2, 395].

По словам Э. М. Анди, выражение «no tiene duende» что в переводе с испанского означает «в нем нет огня», сказанное в адрес того или иного исполнителя фламенко, полностью перечеркивает его артистическую карьеру [20: 36]. Как отмечает Д. П. Диез, «дуэнде» выражает то, что в глубине души желает и думает, знает и чувствует о своем творении автор или исполнитель [228].

Резюмируя высказывания и размышления исследователей и исполнителей фламенко о «дуэнде», можно сделать вывод, что этот феномен объясняется ими исключительно при помощи литературных метафор и разнообразных эмоциональных эпитетов. По мнению А. П. Клараmunта, ореол таинственности вокруг этого понятия создается и поддерживается дилетантским отношением к фламенко, характерным для жителей южных стран. Пытаясь развеять миф о «дуэнде» как о чем-то сверхъестественном, ассоциирующимся с понятиями «ангел хранитель», «дух», «огонь» и т. д., исследователь подчеркивает, что феномен «дуэнде» неизменно присутствует во многих произведениях творчества, во всех великих творениях мастеров, вызывающих восхищение [70: 72–73].

Несмотря на важность феномена «дуэнде» в культуре фламенко, все еще не существует научного анализа этого явления. Термин «дуэнде» в значении, применимом к танцу фламенко, не содержится ни в одном словаре иностранных слов. Таким образом, сопоставив понятия «дуэнде» и «дух», приняв во внимание мнение исследователей фламенко, автором впервые делается попытка научно идентифицировать это понятие, разделив его на пять структурных компонентов: воображение, вдохновение, эмоциональную отдачу, импровизацию и транс. При их сочетании и возникает феномен «дуэнде», определяющийся не только особым состоянием танцора, но и реакцией зрителей. На рис. 1. представлены элементы «дуэнде» в циклическом расположении, свидетельствующем о последовательном переходе одного элемента в другой. Это приводит к их взаимному усилению, в результате чего возникает катарсис зрителя. Данная модель была ранее представлена в научной статье автора, опубликованной в соавторстве с научным руководителем [276: 114]. На взгляд автора, подбор и последовательность компонентов «дуэнде» во многом обусловлены воздействием категории бессознательного, анализируемой в философии К. Г. Юнга. Здесь уместно обратиться к трактовке структуры души, предлагаемой ученым, причем наибольший интерес для нас будут представлять ее бессознательные уровни.

В своем учении К. Г. Юнг выделяет три уровня души: (1) сознание, (2) личное бессознательное и (3) коллективное бессознательное. В личном бессознательном содержатся явления, которые были забыты или вытеснены из сознания, а также явления, не обладавшие до-



статочной интенсивностью, чтобы проникнуть в сознание. Бессознательное отвечает за инстинктивные действия, склонности, выраженные в соответствующих мыслеформах, давая ключ к изучению сознательных психических явлений. Коллективное бессознательное К. Г. Юнг определяет как «родовое наследие возможностей репрезентации», являющееся общим для всех людей и, возможно, животных. Именно оно представляет собой основу индивидуальной души. Если сознание реагирует на настоящее, адаптируясь к нему, то коллективное бессознательное, как вневременная и всеобщая часть души, реагирует на универсальные и постоянные условия [140: 129–132].

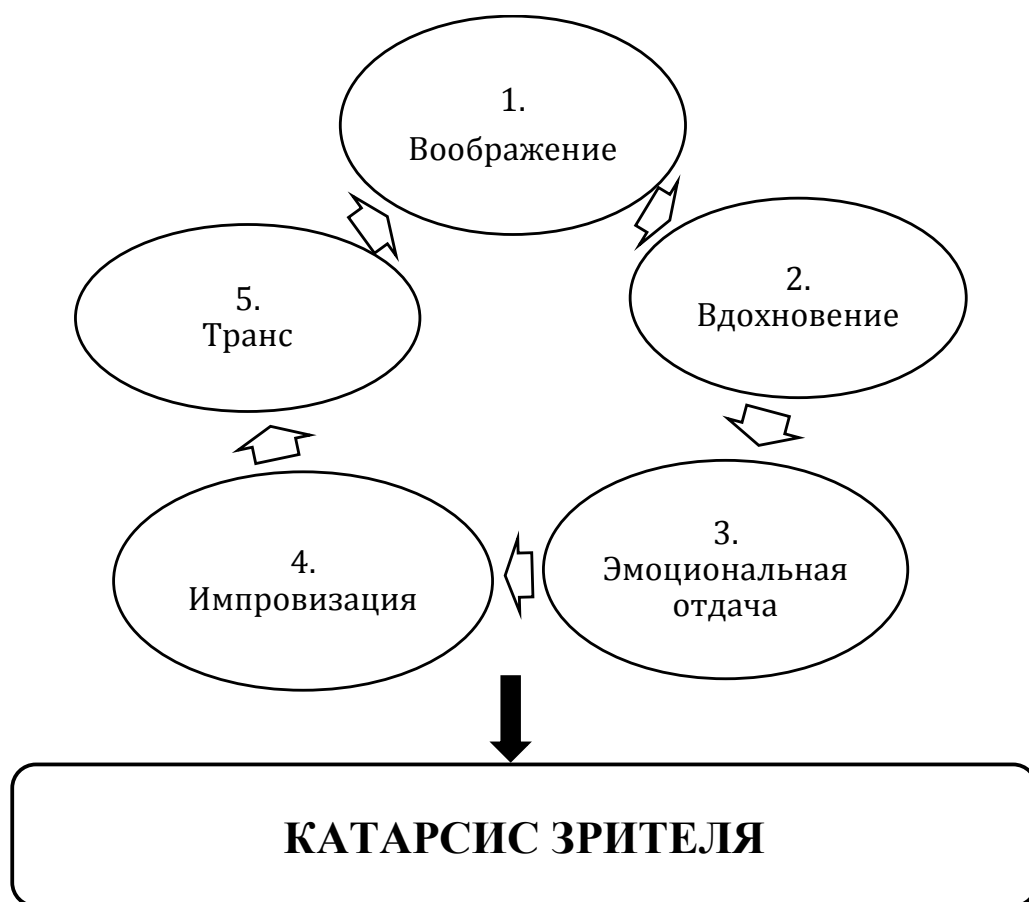


Рис. 1. Структурно-семиотическая модель феномена «дуэнде»

Рассмотрим подробнее действие личного бессознательного и коллективного бессознательного, как источника, из которого берет начало феномен «дуэнде». С точки зрения современной психологии бессознательным является совокупность психических образований, процессов и механизмов, в функционировании которых субъект не отдает себе отчета [177: 64]. При помощи бессознательного можно объяснить суть многообразных психических процессов, поскольку таковым является все, что происходит без участия сознания [169: 39].

Причем область бессознательного настолько обширна в человеке, что «сознательное считается только островом, окруженным морем «душевного» [185: 44].

Согласно другому определению, бессознательным названа «система психических процессов, состоящая из содержаний, не допущенных в систему "Предсознание — Сознание" в результате вытеснения» [175: 86]. Доказано, что бессознательный аспект любого явления открывается человеку в сновидениях в форме символического образа. Между тем, бессознательный уровень не является полностью пассивным, он оказывает воздействие на сознание, что проявляется в творческой деятельности. Как отмечал К. Г. Юнг, неудовлетворенность художника обращает его к образам бессознательного, компенсирующим некоторые несовершенства настоящего. «Ухватив этот образ, художник поднимает его из глубин бессознательного, чтобы привести в соответствие с сознательными ценностями, и преобразует его так, чтобы он мог быть воспринят умами современников в соответствии с их способностями» [139: 84].

В отличие от личного бессознательного, коллективное бессознательное содержит в себе духовную память прошлого всего человечества с начала его существования, объединяя людей в народы. К. Г. Юнг предполагал, что коллективное бессознательное состоит из мифологических мотивов и образов отдельных народов, поэтому в целом мифологию можно назвать своего рода проекцией коллективного бессознательного, которая должна быть переведена на язык понятий. Примечательно, что духовная память всего человечества воспроизводится в структуре мозга каждого индивидуума, являясь источником инстинктивных сил души, а также определяя общие для всех людей формы мыслей — архетипы. К. Г. Юнг считал, что все самые яркие и мощные идеи восходят исторически к архетипам.

Функция архетипов заключается в наделении человека самыми важными базовыми понятиями в жизни: рождение и смерть, время и пространство — эти универсалии имеют схожие представления почти у всех народов мира. С течением времени эти образы сформировались в результате многочисленных однотипных переживаний прошлых поколений. К. Г. Юнг подчеркивал, что коллективное бессознательное, будучи хранилищем архетипов, а значит, и всего человеческого опыта, восходящего к его самым отдаленным истокам, является живой активной системой реакций и диспозиций, определяющей, в конечном счете, жизнь индивидуума. Таким образом, согласно К. Г. Юнгу, любое творчество берет начало из живого источника инстинкта, заключенного в архетип. Соответственно, «бессознательное не просто обусловлено историей, но само порождает творческий импульс. Оно подобно самой Природе, чудовищно кон-

сервативной и все же преступающей свои исторические условия в актах творения» [139: 113]. Согласно этой концепции, можно предположить, что искусство фламенко и, в особенности, его кульминация — феномен «дуэнде» происходят из коллективного бессознательного, наделенного особыми архетипами, характерными для цыганской нации. Так, национальное самосознание цыган вмещает в себя, в том числе, следующие архетипы: свобода, гордость, любовь, протест, семья и т. д. [50].

Рассуждая о влиянии бессознательного на творчество, К. Г. Юнг ввел понятие «автономный комплекс», который возникает из бессознательного в те моменты, когда автора «захлестывает поток мыслей и образов, которые он никогда не имел намерения создавать и которые по его доброй воле никогда бы не смогли обрести существование...». Понятие «автономный комплекс» К. Г. Юнг определяет как «отколовшийся кусок психики, который живет собственной жизнью вне иерархии сознания» и описывает механизм его действия следующим образом: «Изначально бессознательная часть психики в какой-то момент активизируется, привлекая в качестве основы близлежащие ассоциативные области. Энергия, необходимая для этого, естественным образом извлекается из сознания — если только последнее само не идентифицирует себя с комплексом... Таким образом, автономный комплекс развивается за счет энергии, предназначенной для сознательного контроля над личностью» [141: 7–9]. Можно утверждать, что понятие «автономный комплекс», используемое К. Г. Юнгом применительно к литературному творчеству, имеет природу идентичную феномену «дуэнде» применительно к искусству фламенко. К этому можно добавить мнение Е. И. Замятина, который также считает, что творческий процесс зарождается и происходит в области подсознания, причем сознание в этом процессе играет подчиненную роль, для чего используются различные средства. В момент творчества творец пребывает в состоянии загипнотизированного [59: 159]. На основании вышеизложенного можно предположить, что «дуэнде» происходит из бессознательного, однако регулируется энергией, почерпнутой из сознания.

Примечательно, что по своему выражению состояние «дуэнде» имеет также идентичную природу с состоянием экстаза (от греч. «*extasis*» — восхищение), зафиксированного еще в античной литературе. В современной психологии экстаз определяется как «состояние крайней степени восторга, достигающего до исступления» [171: 614]. И. М. Кондаков подчеркивает также, что в подобном состоянии стираются границы между внешним и внутренним миром [169]. Состояние экстаза и «дуэнде», действительно, идентичны. Принципиальная разница, на взгляд автора, заключается в том, что экстаз — состояние

сугубо личное, возникающее спонтанно и не предполагающее присутствие зрителя, в то время как «дуэнде» — состояние, к которому целенаправленно стремится артист (хотя оно и проистекает из бессознательного), с тем, чтобы передать его зрителю.

Итак, возвращаясь к схеме структуры «дуэнде», выстроенной на основе действия бессознательного (см. Рис. 1.), рассмотрим подробно каждый из указанных содержательных элементов. Описание данных элементов было ранее представлено в научной статье автора, опубликованной в соавторстве с научным руководителем [276: 114–118].

Первый содержательный элемент структуры феномена «дуэнде» — творческое воображение. Оно является первичным условием для возникновения любого творчества наряду с вдохновением, однако все-таки предшествует ему. Так, изначально некая творческая идея зарождается в воображении, затем под воздействием вдохновения она развивается и совершенствуется. Помимо функции первичного условия для творчества, воображение в танце необходимо для вхождения исполнителя в определенный художественный образ. Несмотря на то, что танец фламенко предполагает подлинность чувств и откровенность в их проявлении, отрицая всякого рода наигранность, художественный образ все же необходим как определенная форма этой самой искренности.

В психологии воображение определяется в качестве особого психического процесса, в ходе которого происходит построение новых образов. Так, традиционная трактовка этого термина предлагается в кратком психологическом словаре: «Воображение — психический процесс, выражающийся: 1) в построении образа средств и конечного результата предметной деятельности субъекта; 2) в создании программы поведения, когда проблемная ситуация видится неопределенной; 3) в продуцировании образов, которые не программируют, а заменяют деятельность; 4) в создании образов, соответствующих описанию объекта. Важным свойством воображения является то, что оно позволяет представить результат труда до его начала, тем самым способствуя его предметному воплощению» [172: 51]. Стоит отметить, что речь в данной работе идет об активном виде воображения, которое, в отличие от пассивного, является творческим и воссоздающим, будучи неотъемлемой частью художественного и технического творчества, самостоятельные образы, реализуемые в ценных продуктах деятельности.

Другое определение термина «воображение» трактует его в качестве психической деятельности по созданию представлений и мысленных ситуаций, никогда в целом не воспринимающихся человеком в действительности. Это один из познавательных процессов, выражающийся в построении новых образов, в котором неповторимо от-

ражается внешний мир, и который позволяет программировать не только будущее поведение, но и представлять возможные условия для его реализации [171: 75–76].

Между тем, если с точки зрения психологии анализ феномена воображения представлен более или менее полно, то изучение этого вопроса в философском и культурологическом дискурсах осложняется противоречивостью его сущностных характеристик. Как отмечает Г. В. Дорошина, ни в философии, ни в культурологии до сегодняшнего дня не существует общепринятого и четкого определения воображения, полностью раскрывающего его сущность, функции и механизм действия. На данный момент трудно говорить о каком-либо полноценном общепризнанном подходе к проблеме воображения, несмотря на имеющееся многообразие теорий и концепций [240: 3].

Рассматривая воображение в рамках культурологического подхода, Г. В. Дорошина отмечает, что воображение является способностью, присущей исключительно человеку, способностью, акцентирующей его творческое начало, при помощи которой определяются индивидуальные смыслы и установки, формируя человеческое видение реальности. При этом, любой образ, созданный воображением, независимо от его «продуктивности» для культуры, является выражением субъективного мира человека, в чем и заключается его ценность. Г. В. Дорошина подчеркивает, что «Вся культурная реальность представляет собой результат конструктивной деятельности воображения человека» [240: 11].

В культурологической энциклопедии определение воображения выглядит как «способность мысленного представления объектов, действий, ситуаций, не данных в актуальном восприятии. Творческое воображение, в отличие от репродуктивного, превосходит содержание сознания, полученное в прошлом опыте. Деятельность воображения может опираться на комбинирование уже известных образов или же изобретать новые образы, связи между ними, ситуации... Воображение является не только познавательной способностью и основой художественного творчества, но и связью, соединяющей индивидуальное с родовым и космическим "знанием", тем самым оно становится материей метафизики, науки, религии, вообще культуры» [176: 129].

Выделяются основные концепции в исследовании проблемы воображения. Так, согласно античным теориям, воображение относится к психике и служит второстепенной познавательной способностью, произвольной и недостоверной, в силу чего часто вводящей в заблуждение (Аристотель, Р. Декарт, Б. Спиноза и др.). Гносеологическая традиция определяет воображение как некую метафизическую силу, порождающую образы вещей и организующую процесс познавательной деятельности (И. Кант, Г. Гегель и др.) В отличие от

предыдущей концепции, она подчеркивает универсальный, продуктивный характер воображения. Согласно этой концепции, воображение является необходимым и полезным инструментом как в познавательной, так и в творческой деятельности. Другая концепция, психоаналитическая, определяет воображение как основополагающую творческую силу духа, базирующуюся в подсознании и являющуюся неотъемлемой частью творчества и культуры (З. Фрейд, К. Г. Юнг и др.). Здесь за основу берется область бессознательного, а приоритет отдается воображению, которое, как духовная ипостась, превосходит психические способности личности, так как воображение способно проявляться в любых составных элементах психики, включая ощущение, восприятие, память и мышление и т. д. Феноменологическая концепция (М. Хайдеггер, Ж. П. Сартр и др.) предполагает истоком воображения интеллектуальное созерцание [240: 3–6].

А. Бергсон, представляющий теорию интуитивизма предпосылкой для включения воображения, считает интуитивное сознание, свободное от ограничивающих рамок рассудка. Он рассматривает интуицию на уровне философского метода. Однако автор подчеркивает сложность раскрытия интуиции, поскольку задача мозгового механизма вытеснить в бессознательное все впечатления, смутные воспоминания, не имеющие отношения к конструктивной деятельности человека в настоящем. Между тем, именно они напоминают человеку о природенных свойствах его души. Так, личность ежеминутно создается из накопленного опыта, оставляя без внимания позывы интуиции [28]. Следовательно, без раскрытия интуитивного начала активизировать творческое воображение в полной мере не представляется возможным.

В теории воображения И. Канта, ставшей широко известной в конце XIX века, говорится о существовании продуктивного воображения, предваряющего полученный человеком опыт. Оно основывается на чистом созерцании пространства и времени и формирует в сознании человека трансцендентальные схемы, позволяя получить как эмпирический, так и чистый не эмпирический опыт. Кантовская концепция пытается трактовать феномен гения в искусстве, утверждая, что воображение использует два принципа: опытный и доопытный (априорный). На основании этого можно говорить о двух источниках познания: опыте и априорных формах [67], [240: 15–17].

Как подчеркивает И. П. Фарман, в концепции И. Канта попытка специфицировать проблему воображения осуществляется не посредством дефиниций, а через раскрытие его многообразных функций [109: 101–104]. Основной функцией воображения И. Кант считал синтез и ставил ее значение выше анализа. Синтез определяется им как «присоединение различных представлений друг к другу и понимание

их многообразия в едином акте познания» Так, синтез, в качестве способности воображения, осуществляет функцию систематизации, причем не только в области чувственно-рассудочной деятельности, но и в теоретическом познании, являясь продуктом трансцендентальной способности воображения [67: 173].

Как отмечает А. М. Великотный, И. Кант убежден, что мы познаем себя не как «существуем», а как себе «являемся», поэтому мы можем познать только явления, а сущность нам недоступна. Таким образом, согласно И. Канту, воображение играет в процессе познания важную роль: оно осуществляет связь рассудка и чувственности, образуя «чувственное понятие» [238: 10–12].

На основе теории И. Канта М. Хайдеггер создал учение об изначальной способности онтологического познания, в основе которого лежит изначальное время и синтез. Как отмечает А. М. Великотный, М. Хайдеггер истолковывает воображение не только как способность, изначально объединяющую чувственность и рассудок, но и как корень этих двух стволов познания [238: 8]. При этом он сходится во взглядах с И. Кантом в том, что события, происходящие в жизни человека, не реальны, а есть лишь его представление о них, что ставит время (настоящее, прошедшее и будущее) в онтологическую плоскость, делая его движущей силой воображения [129: 30–31; 94].

На базе теории продуктивного воображения И. Канта Ж. П. Сартр разработал феноменологическую теорию воображения, основу которой представляет взаимосвязь творческой природы сознания и образа. Согласно Ж. П. Сартру, образ не сводится к чувственному содержанию, а существует как целостность сознания, причем основой существования образа является осознание его существования [238: 8–9]. Согласно Ж. П. Сартру, воображение не является какой-либо эмпирической или дополнительной способностью сознания, а есть само сознание в целом [115].

Рассматривая воображение с точки зрения онтологического подхода, Г. В. Дорошина подчеркивает: «...воображение является феноменом, обладающим двойственной природой. Оно может быть как истинным, так и ложным, формируя тем самым либо мир "истинных", либо мир "ложных" идей» [240: 11].

В отечественной литературе вопрос воображения в искусстве подробно изучали Л. С. Выготский, С. Л. Рубинштейн, Б. П. Вышеславцев и др. По словам С. Л. Рубинштейна, воображение создает что-то новое, изменяет, преобразует то, что дано восприятием и предшествующим опытом. Эти изменения приводят к тому, что человек создает картину того, чего в действительности никогда сам не видел. Причем, чем больше воображение видоизменяет реальность, отклоняясь от неё, но учитывая при этом её наиболее существенные свойства, тем

плодотворнее и ценнее оно является. Таким образом, воображение не отрицает связь с действительностью, а несколько отдалается от нее, с тем, чтобы глубже понять ее [113: 366–370].

Л. С. Выготский считал, что в работе воображения большое значение имеют мышление и чувства. «Искусство есть работа мысли, но совершенно особенного эмоционального мышления» [38: 64]. Это подтверждается мнением Б. П. Вышеславцева, который писал: «...воображение обладает силою высоко подниматься над областью рассудка, над областью известного, достигнутого, установленного, привычного; оно витает в области неизвестного, непонятого и невозможного.., оно далеко за собою оставляет область разумного постижения и разумного действия, и потому как бы одержимо священным безумием» [39: 56].

Н. А. Коноплева делает предположение, что в области воображения творческого человека происходит соединение двух начал личности: с одной стороны — это женская чувственность, интуитивность, а с другой стороны — это полет, смелость, а значит — мужественность (деятельность вертикального мышления) [73: 27–36]. Б. П. Вышеславцев подтверждал необходимость двух начал в воображении: «Воображение можно рассматривать как движение идеи сверху вниз, как формирование материи при помощи идеи, как воплощение. Но воображение можно рассматривать также и как движение снизу вверх, как стремление эмоций подняться к идеальному миру, и тогда это будет сублимацией» [39: 64].

В своем исследовании проблемы воображения Л. С. Выготский выделяет несколько характерных черт его функционирования:

1. «Всякое созданное воображение строится из элементов, взятых из действительности и содержащихся в прежнем опыте человека», и «поэтому творческая деятельность воображения находится в прямой зависимости от богатства и разнообразия прежнего опыта» [38: 8–10].

2. Воображение обогащает личный опыт человека, связывая воображаемое с реальностью.

3. Эмоции, чувства и воображение являются взаимозависимыми элементами, взаимно усиливая друг друга. «Эмоции обладают способностью подбирать впечатления, мысли, образы, созвучные нашему настроению в данную минуту» [38: 13].

4. Воображаемое в конечном итоге претворяется в жизнь: «...построение фантазии, будучи воплощено вовне, принявши материальное воплощение, начинает реально существовать в мире и воздействовать на другие вещи» [38: 15].

Между тем, для того, чтобы активизировать воображение человеку необходимо столкнуться с каким-либо вызовом окружающего мира. Парадоксально, но для личности, находящейся в гармонии



с окружающей действительностью, в уравновешенном состоянии психики нет стимула для воображения, а значит и для творчества. «В основе творчества всегда лежит неприспособленность, из которой возникают потребности, стремления, желания» [38: 23–24]. Таким образом, предпосылкой для активизации воображения являются неудовлетворенные желания.

Исходя из теоретического анализа феномена «воображение», можно утверждать, что художественные образы и, в частности, сценические образы в танце выстраиваются при помощи творческого воображения. По словам С. Л. Рубинштейна, образ, созданный воображением, представляющий собой выражение определённого идейного содержания, является высшим продуктом творческого художественного воображения. Качество творческого воображения определяется соотношением двух показателей: 1) насколько изображение придерживается ограничительных условий, от которых зависит осмысленность и объективная значимость его творений; 2) насколько новы, оригинальны и отличны образы [113: 378–380].

Так, любой художественный образ, в том числе и хореографический, строится определёнными техническими приемами воображения. Согласно С. Л. Рубинштейну, в «технике» воображения, которая действует произвольно, выделяются четыре основных приема [113: 372–376].

**1. Агглютинация** — комбинирование или сочетание различных, несоединимых в реальной жизни частей в новых необычных комбинациях. Причем, комбинирование — это не случайный набор, а именно сознательный подбор определенных черт, отвечающих идее и замыслу композиции. Данный прием широко применяется в искусстве, науке, техническом изобретательстве.

**2. Акцентуирование** — подчеркивание, утрирование некоторых сторон отображаемого явления при помощи изменения пропорций в различные стороны (гиперболизация и литота). Акцентуирование должно выделять характерные, существенные признаки предмета или явления.

**3. Схематизация** — отдельные представления сливаются, а различия сглаживаются, при этом отчетливо прорабатываются основные черты сходства.

**4. Типизация** — обобщение, для которого характерно выделение существенного, повторяющегося в однородных в каком-то отношении фактах и воплощении их в конкретном образе.

Так, образы, созданные воображением, использующим вышеуказанные приемы, воплощаясь в танце, становятся реалистичными, оказывают сильное влияние на чувства зрителя, вызывая его катарсическую реакцию. Реализация замысла артиста во время исполнения

танца связана с особыми психическими состояниями. И. А. Герасимова описывает это так: «Ему предшествует период сосредоточения на предстоящем действе, "вхождения" в образ, концентрации воли, "освобождения" от привычных, механически захватывающих чувства и думы, целенаправленное достижение, насколько это возможно, состояния душевно-сосредоточенного покоя» [43: 101].

Н. Н. Николенко подчеркивает, что при вхождении в образ актер неизбежно переживает раздвоение своей личности, причем цельность творчества достигается именно путем раздвоения личности актера, способного управлять создаваемым образом и анализировать его [102: 9].

Применительно к танцу, первичным импульсом для пробуждения творческого воображения является музыка, поскольку танец и музыка взаимодополняют друг друга. Так, впечатления, навеянные музыкой, помогают выразить личные эмоциональные переживания исполнителя, создавая необходимые телесные образы. Как отмечает А. В. Зырянов, хореограф/исполнитель может выбрать любой из трех путей создания образа на сцене. Один из них заключается в буквальном следовании хореографии за музыкальным произведением, что ведет к метроритмическому единству между музыкой и танцем. Однако, по мнению, балетмейстера Ф. Лопухова «нельзя танцевать ноты» — надо пытаться раскрыть дух музыки, а не букву. Следующий вариант предполагает, что посредством танцевальных движений выстраивается обобщенный художественный образ музыкального произведения, давая ему пластическую интерпретацию. При объединении этих двух вариантов возникает унисон с музыкой или разнообразный контрапункт [195].

Умение протанцевать содержание музыки требует от исполнителя актерского мастерства. По мнению М. Бежара, «...с музыкой нужно играть, как матадор играет с быком — или бык с матадором... Нужно сойтись с музыкой и одновременно ей противоречить» [26: 38]. Н. Б. Пасынкова подчеркивает необходимость соответствия между характером музыки и характером танца, причем это соответствие должно быть гораздо глубже простого отражения минорной или мажорной тональности. По ее мнению, поиск хореографом и исполнителем гармонии между музыкой и танцем стимулирует творческое начало личности [103: 145].

Хореографический образ должен выстраиваться по законам драматургии и иметь свою экспозицию, завязку, развитие, кульминацию и развязку. Образы могут быть: героические, лирические, комедийные, трагические, драматические, гротесковые. Для полного воплощения образа большую роль играют внешние данные, мимика, а также грим и костюм [87: 124–125]. Стоит иметь в виду, что, несмотря на

условность хореографического образа, он должен быть абсолютно правдивым, чтобы зритель искренне верил в происходящее на сцене. Так, Н. П. Рославлева вспоминая о солисте Большого театра Марисе Лиэпа, акцентирует его многоликость как артиста. Автор подчеркивает, что в самых разных образах различных эпох танцовщик глубоко проникал в психологию героя, раскрывая ее многогранность и противоречивость. Ему необходимо было детально знать всю жизнь своего героя, чтобы выразить ее на сцене. Не нарушая общего замысла танца, созданного балетмейстером, он часто вводил некоторые хореографические новшества, придававшие танцу большую правдивость [112].

А. И. и А. Л. Марченковы подчеркивают, что воплотить хореографический образ — значит правдиво отобразить посредством танца определенную мысль, характер или действие героя. Танец, не имеющий выразительного образа, не обладает художественной ценностью, представляя собой лишь технику, которая должна служить средством, раскрывающим содержание [87: 123].

По словам В. М. Захарова, хореографу важна способность гармонично сочетать традиционную манеру исполнения танца со своими собственными взглядами и фантазией, тем самым обогащая народную хореографию. Для того чтобы сам танец и образ в целом выглядели правдивыми, балетмейстеру требуется находить оригинальные хореографические приемы и музыкально-пластические решения [245: 2–3].

К этому можно добавить мнение О. Б. Буксиковой, считающей, что, создавая национальный образ в танце, балетмейстер отбирает наиболее характерные, типичные знаки: позы, жесты и т. д. В свою очередь, из отдельных элементов-знаков складываются различные комбинации движений-символов. Так, символами можно назвать движения с определенным характером, имитирующие повадки животных, занятия людей и т. д. Примечательно, что подобные игровые танцевальные движения (или кинетические знаки) зачастую «переживают» те образы, которым они некогда подражали и сохраняются во времени в переосмысленном виде [235: 38–39].

По словам А. Л. Васильевой, в эпоху романтизма (начало XIX века) художественная культура, и в том числе балет, обращается к «национальным образам» на сцене. В этот период становятся востребованными испанские, итальянские, польские, венгерские, восточные и другие танцы, воплощающие в себе национальные характеры. Например, испанский танец в балете олицетворял собой южный темперамент, противопоставляя себя сдержанной манере французского классического танца. Особой популярностью пользовались «образы

цыганской танцовщицы, опозитизированные романтиками, для которых цыгане являлись скорее символическим, чем реальным народом» [237: 11].

Что касается танца фламенко, то здесь, если речь не идет о балете фламенко, роль балетмейстера и исполнителя слиты воедино и воплощаются в искусстве танцора. Используя свой багаж накопленных эмоциональных состояний, душевных переживаний и спроецированных воображением определенных жизненных ситуаций, танцор создает необходимый сценический образ. Как отмечает Д. Д. Мальцева, важным аспектом в исполнении танца фламенко является «конкретизация образа танца», при котором происходят «наложение» сценического образа танца на музыкальный образ и последующая его конкретизация, осуществляемая путем выполнения определенных хореографических па [85: 130].

Танцору необходимо, чтобы его тело было способно производить эмоционально-наполненные движения. В своей работе Н. В. Соковикова подчеркивает, что для того, чтобы добиться осмысленности и выразительности в танце, исполнителю необходимо всесторонне совершенствовать свои психические качества, расширять кругозор, развивать способность выражать посредством своего тела эмоции, возникающие от воздействия музыки. Причем, культивировать эти навыки нужно с раннего детства [116].

Следующий содержательный элемент структуры «дуэнде» — творческое вдохновение (от лат. *«inspiratio»* — вдыхание, внушение). Наряду с воображением вдохновение также является первоочередным элементом, благодаря которому начинается состояние «дуэнде», однако ими не ограничивается. Это состояние наивысшего подъема, когда техника танца и внутренняя энергия исполнителя слиты воедино, а сам танцор способен оказывать эмоциональное воздействие на других людей. Н. А. Коноплева определяет творческую деятельность как созидательную, позволяющую «выходить за пределы заданного» [248: 6]. Это справедливо и в отношении танца фламенко: именно при вдохновении возможен такой «выход», способствующий достижению «дуэнде».

В словаре психолога-практика предлагается следующее определение вдохновения — это состояние своеобразного напряжения и подъема духовных сил, для которого характерны необычайная продуктивность деятельности, сознание легкости творчества, переживание «одержимости» и эмоционального погружения в творчество; причем кажущаяся неосознаваемость творческого процесса — следствие предельной ясности сознания, своеобразного наплыва и прояснения мыслей и образов, чрезвычайной обостренности памяти [165: 80]. В кратком психологическом словаре трактовка вдохновения ана-

логична, но акцентирует другие его признаки: резкий и неожиданный подъем духовных сил человека, наблюдаемый в процессе творческого труда, характеризующийся глубокой и устойчивой сосредоточенностью на предмете труда, активизацией способностей, знаний и умений, высоким уровнем активности познавательных процессов (живостью впечатлений), яркостью образов памяти и воображения [174: 40]. В. И. Вернадский, определяя данное понятие, говорит «...о связи творческой силы человека с творческой мощью природы, об осознании себя как элемента космоса, звена гармонии, ощущении своего места в цепи человеческих поколений» [цит. по 78: 268]. В терминологическом словаре-тезаурусе по литературоведению творческое вдохновение определяется, как подъем всех творческих сил художника, момент высшей собранности и сосредоточенности на объекте творчества; состояние вдохновения возникает у человека, страстно и упорно стремящегося к творческому решению поставленной задачи [179: 274].

Согласно Е. П. Ильину, вдохновение — позитивное психическое состояние, связанное с так называемым «подъемом духа», т. е. с повышением силы мотива и приливом сил в результате достижения цели, казавшейся трудно достижимой [63: 146–147]. Б. М. Теплов выделил две основные характеристики вдохновения: концентрацию в творческом процессе всех сил на определённом содержании и эмоциональную захваченность этим содержанием [120: 264]. Н. Д. Левитов писал о вдохновении: «Ведь сам смысл творчества — доставить радость людям и себе. Радость успеха, ожидание удачи и признания людей — один из источников вдохновения» [цит. по 78: 272]. По его мнению, вдохновение присуще каждому, являясь связующим звеном между «исконно творчеством» и любым видом деятельности. Вдохновение нередко сопровождается состоянием эйфории, и тогда человек чувствует себя готовым к свершению великих дел. Однако, как подчеркивает Е. П. Ильин, иступленно-восторженное состояние эйфории в отличие от вдохновения не способствует эффективной плодотворной работоспособности, несмотря на то, что энергия человека возрастает [63: 146–147]. В словаре психолога-практика «эйфория» (от греч. «*euphoria*» — состояние удовольствия) трактуется как радостное, веселое настроение, состояние благодушия и беспечности, которое не имеет объективных причин для своего появления [165: 941].

Одно из общеизвестных в народе толкований вдохновения предполагает, что человеком овладевает некий дух, многократно усиливая его способности. Отражение этого мистического взгляда на вдохновение встречается у представителей некоторых коренных народностей, например, сибирских и дальневосточных шаманов.

По их убеждению, во время пляски шамана в человека вселяются души, укрепляющие его физическую силу и духовную энергию. Духи могут иметь образы животных, являясь тотемами, оберегами, приносящими благополучие. Как отмечал Б. М. Теплов, аналогичный взгляд на вдохновение присутствовал у древних греков, которые объясняли его присутствие волей бога Аполлона и муз. Так, воззвание к этим божественным силам, ставшее со временем риторическим, изначально имело буквальный смысл [120: 263].

Между тем, новый взгляд на вдохновение предложил Платон, увидевший во вдохновении внутренний аффект, сопровождающий возвышение разумной души в сферу созерцания истинно сущего или вечных идей [цит. по 120: 35–36]. С позиции современной культурологии, вдохновение — это психическое состояние возвышенности творческих потенций человека, чаще всего отмечающееся у художников, ученых, литераторов как сосредоточенность на определенном объекте. Вдохновение является следствием больших усилий человека, работы над своей психикой, постоянной нацеленности на предмет исследования, обдумывания и переживания его. Под воздействием вдохновения творчество имеет интенсивный и продуктивный характер. Это период, когда приведены в действие одновременно все сферы психики — рассудок, чувства, восприятие, интуиция и наблюдается изнурительная физическая, эмоциональная и интеллектуальная деятельность. Признаки вдохновения: отрешенность от посторонних событий, полная погруженность в творческий процесс, живость восприятия, неожиданные решения творческих задач, жажда творчества, глубокое душевное удовлетворение, эмоциональный подъем от сделанного [170: 43].

С позиции философии термин «вдохновение» или «инспирация» употребляется в религиозном и психологическом контексте.

В религиозном смысле вдохновение — сверхъестественное сношение Бога с людьми, вдыхающим в них свой дух; в психологическом смысле — появление внутреннего видения, наступающего внезапно, без сознательных усилий, особенно в художественном творчестве. Вдохновение характеризуется сосредоточенностью всех духовных сил человека на объекте творчества, эмоциональным подъемом (радость творчества, творческое горение), в силу чего труд становится исключительно продуктивным.

В противоположность идеалистическому пониманию вдохновения как «божественного неистовства», мистической интуиции и внезапного озарения (Платон, Шеллинг, Э. Гартман, З. Фрейд и др.), материализм отрицает какой бы то ни было сверхъестественный характер вдохновения, рассматривая его как психическое явление,

обусловленное общественными и индивидуальными стимулами творчества, а также самим процессом труда [185: 180–181].

Немецкий философ Г. В. Ф. Гегель первым развеял миф о вдохновении как о непостижимой, божественной силе, неподвластной человеку. По его словам, «вдохновение есть действие человеческого духа, непосредственно наполненного и связанного раскрывающимся в нем идеальным содержанием; вследствие своей непосредственности это действие ощущается самим субъектом как чужая сила — вдохновение есть состояние несвободное» [цит. по 108: 25–28]. Он подчеркивал, что духовный позыв к творчеству часто появляется неожиданно извне, и творческий человек должен начать работать, «тогда вдохновение гения придет само собой» [цит. по 108: 42]. Гегель считал, что человек способен творить «лишь из самого себя», когда «его радостное настроение является побуждением к творчеству». Философ отрицал сравнение вдохновения с чувственным возбуждением. «Но одна лишь горячая кровь еще не есть вдохновение, и шампанское не создает поэтического произведения» (там же, с. 53). Таким образом, Г. В. Ф. Гегель понимал вдохновение как действие в человеке и через человека внешних духовных сил.

Между тем, вдохновение тесно связано с эмоциональным миром человека. Чем он стабильнее, тем меньше вероятность душевных переживаний и, соответственно, возможности войти в состояние увлеченности, одержимости. Под воздействием вдохновения раскрываются творческие резервы и источники энергии, при этом разум, воля и воображение, объединяясь, направляются в едином потоке. Часто с приходом вдохновения обостряется интуиция, возникают духовные прозрения. Подобные периоды весьма продуктивны для творчества, однако они истощают духовные и физические силы.

Примечательно, что творческие прорывы возникают благодаря не вдохновению, которое является лишь кратковременным импульсом, воодушевляющим позывом к творчеству, а накопленным ранее наработкам: опыту, впечатлениям, знаниям творческого человека. Вдохновение — закономерный результат долговременного кропотливого труда. Иногда отрицательные эмоции: горе, негодование, протест вызывают у человека подъем творческой энергии и прилив сил. Примером тому может служить танец фламенко, зародившийся в результате яростного протеста против угнетения и несправедливости.

Несмотря на то, что вдохновение является неотъемлемой частью творчества, следует признать, что в современных исследованиях отсутствует единая терминология, не существует единого подхода к изучению этого феномена. Как отмечает П. А. Стариков, разные авторы дают ему различные названия: пиковые переживания,

потоковые состояния, состояния саморегуляции, озарения гениальности и т. д. [118: 70–71].

Попытки научного обоснования природы и механизма работы вдохновения делались еще в XIX веке. Так, например, аналитическая психология К. Г. Юнга, Э. Нойманна, Г. В. Ф. Гегеля, система К. С. Станиславского, а также работы других авторов отчасти раскрывают феномен вдохновения. Изначально, вдохновение связывали исключительно с вмешательством духовных сил, необъяснимым проявлением «высших сил».

Между тем, уже в системе К. С. Станиславского, разработанной в период с 1900 по 1910 годы, вдохновение определяется как следствие объединения сознательных и подсознательных процессов в ходе творческой деятельности, пробуждения «матушки-природы» в ходе обучения актерскому мастерству. Между тем, при хорошей игре эмоциональность и вдохновение актера должны подкрепляться глубоким пониманием характера героя, анализом происходящих событий и отношений, что достигается при помощи логического мышления [13].

Существенный вклад в изучение феномена вдохновения внес А. Маслоу, разработавший в 1960 году теорию «пикового переживания» — особого состояния с присущими ему качествами спонтанности, интегративности, гедонистичности, индивидуализированности и креативности. Согласно А. Маслоу, пиковое переживание — это кратковременный период, в котором «все силы личности чрезвычайно эффективно сливаются воедино, доставляя интенсивное удовольствие, когда человек обретает единство, преодолевая разорванность, больше открыт ощущениям, отличается неповторимостью, экспрессией и спонтанностью, более полно функционирует, обладает большими творческими способностями и большим чувством юмора, способен подняться над эго, более независим от своих низших потребностей» [88: 132].

В такие моменты человек максимально приближается к своему истинному «Я». В качестве методологического инструмента данной теории А. Маслоу выдвинул гипотезу о существовании единого комплексного синдрома пиковых переживаний, охватывающего все качества человека в целом (см. таблицу 2) [88: 133–140].

Примечательно, что все эти качества являются субъективными, регистрируемые самим человеком применительно к себе самому. Кроме того, они не являются отдельными, оторванными друг от друга. Согласно предположению А. Маслоу, они «...переплетаются друг с другом, по-разному выражая одно и то же, имея одно и то же значение в метафорическом смысле» [88: 138].



**Качества комплексного синдрома пиковых переживаний по А. Маслоу**

<b>Качество</b>	<b>Атрибутивные признаки</b>
Синергичность	Человек ощущает себя более целостным, собранным и организованным. Чувствует гармоничное слияние с внешним миром, природой
Максимальная продуктивность	Человек испытывает необычайный прилив сил, при этом максимально использует свои способности
Легкость творчества	В своей творческой деятельности человек ощущает непринужденность и легкость. Работа выполняется как бы «сама по себе», без особых усилий
Спокойствие	Человек чувствует полное спокойствие и абсолютную уверенность в своей правоте, не оставляя места сомнениям и внутренним разногласиям
Максимальная осознанность	Человек чувствует себя как никогда ответственным за свою деятельность, проявляя максимальную осознанную и целенаправленную активность
Раскрепощение	В моменты пиковых переживаний человек освобождается от собственных фобий, на него не влияют никакие авторитеты и внешняя критика
Индивидуальность	Человек осознает свою уникальность и неповторимость.
Чувство юмора	Человек начинает видеть смешное в обыденном, он может посмеяться вместе с кем-то, в том числе над собой
Эстетичность	У человека появляется способность естественным образом изъясняться поэтическим, возвышенным или точным научным языком. Обостряется понимание таких высоких категорий как красота, любовь, творчество
Радость	У человека возникает характерное чувство счастья, успеха, избранности

В 1975 г. М. Чиксентмихайи предложил теорию «потокowego состояния», акцентируя ощущение легкости и естественности творческого процесса. Согласно исследователю, это состояние полного поглощения человека его деятельностью в условиях игнорирования времени и контроля над ситуацией. Подобное состояние характеризуется ясностью цели, радостью творчества, чувством эмоциональной вовлеченности и отдачи, исчезновением мыслей о себе, в результате чего внутреннее «Я» расширяется. Человек находящийся «в потоке» ощущает себя частью чего-то большего, создавая или открывая нечто новое [134].

Дальнейшим изучением двух вышеуказанных теорий занимался исследователь Э. Ярлнес, создавший новую интегральную концепцию творческой деятельности. По его мнению, в состоянии вдохновения или «пикового переживания» содержится источник всей внутренней энергии человека. Э. Ярлнес доказал, что подобные состояния

возникают у людей гораздо чаще, чем предполагали М. Чиксентмихайи и А. Маслоу. Следовательно, акцент в изучении данного феномена должен ставиться на том, каким образом помочь человеку вспомнить свой опыт подобных переживаний и вновь испытать их уже на уровне сознания [144: 214]. Пытаясь понять, что такое вдохновение, В. Л. Райков прибег в своих опытах к помощи гипноза. Вводя человека в гипнотическое состояние, ученый внушал ему мысли о своем превосходстве над остальными людьми. И в этом состоянии подопытный преображался, приобретая несвойственные ему до этого способности и черты, которые действительно возвышали его над средним и даже более высоким уровнем развития. Образ «великого человека» улучшал его психоэмоциональное состояние, давал уверенность в себе, повышенную мотивацию для достижения цели и т. п. [цит. по 121: 143–148].

Другое направление, исследующее феномен вдохновения, лежит в области психофизиологической адаптации и саморегуляции личности. Суть «поиска легкости» в системе Х. Алиева заключается в особой способности приложения минимального усилия в деятельности, обретая тем самым оптимальность и гармоничность ее выполнения [19]. В подобном состоянии действует расфокусированный (расслабленный) стиль мышления, помогающий связывать разрозненные связи различных явлений, находя новые нестандартные решения. Хорошо известен пример Сальвадора Дали, который в поисках вдохновения удобно устраивался в кресле и начинал думать, постепенно переходя в состояние расслабленной дремоты. В руке он держал ключи, которые в определенный момент со звоном падали на пол и будили художника. Дали обладал способностью быстро собрать воедино свои мысли и идеи, пришедшие к нему в таком расфокусированном режиме мышления, и затем доработать их в напряженном и сосредоточенном режиме мышления [190].

Так, можно предположить, что напряженная работа сознания по решению какой-либо задачи и спонтанное вдохновение оказываются взаимосвязанными и взаимно дополняют друг друга. Исследователи Г. Бенсон и У. Проктор, изучавшие поведение человека в моменты пиковых переживаний, пришли к выводу, что вдохновение является неизбежным этапом развернутого во времени творческого процесса. По мнению этих ученых, сначала идет ментальная борьба, характеризующаяся напряжением всех сил, а только затем человек получает освобождение и расслабляется, что дает возможность его телу и психике достигнуть состояния озарения. Между тем, чтобы научиться входить в подобные состояния, необходимо преодолеть скрытые эмоциональные преграды: беспокойство, страх, стыд, угнетенность и т. д. [27].

Так, вдохновение появляется в результате приложения определенных творческих и умственных усилий. Эту мысль точно выразил П. И. Чайковский в своем известном изречении: «Вдохновение — это такая гостья, которая не любит посещать ленивых» [цит. по 179: 274].

Таким образом, как подчеркивает П. А. Стариков, на сегодняшний день, признана актуальность изучения феномена вдохновения в контексте развития современной культуры творчества, личностного развития, профессиональной деятельности и образования. К настоящему времени создана теоретическая база для междисциплинарного подхода к изучению данного феномена [118: 69]. Между тем, некоторые аспекты проявления вдохновения, его социокультурные взаимосвязи остаются неизученными.

Следующий содержательный элемент, составляющий феномен «дуэнде» — эмоциональная отдача. Танец фламенко обязывает танцора передать зрителю драматичный, эмоционально ярко окрашенный сюжет. Обязательное условие — этот сюжет должен быть подлинным переживанием, своеобразной «исповедью» танцора, для чего ему необходимо вложить в танец свои личные эмоции и переживания. При этом он, воздействуя на зрителя, «говорит» посредством тела на особом языке, которым выражает свое внутреннее эмоциональное состояние, и именно это является главной особенностью эмоции. Эмоции (от лат. *«emovere»* — «возбуждать», «волновать») являются особым классом психических процессов и состояний, связанных с инстинктами, потребностями, мотивами и отражающих значимость для индивида определенных явлений и ситуаций [177: 760].

Частным проявлением эмоций, актуальном для рассмотрения в данной работе, исследующей специфику танца фламенко, является страсть. По определению Л. С. Рубинштейна, страсть — это «такое сильное, стойкое, длительное чувство, которое, пустив корни в человеке, захватывает его и владеет им. Страсть всегда выражается в сосредоточенности, собранности помыслов и сил, их направленности на единую цель». Исследователь акцентирует наличие в страсти эмоционально-волевого активного стремления, но вместе с тем подчеркивает ее пассивный аспект: «Страсть полонит, захватывает человека; испытывая страсть, человек является как бы страдающим, пассивным существом, находящимся во власти какой-то силы...» [113: 552].

Эти противоречивые чувства дают возможность видеть в самой страсти два разных по сути своей начала. Так, христианская религия трактует ее как низменное проявление человеческой природы. А гуманисты, в числе которых был Р. Декарт, утверждают, что она позволяет личности стремиться к возвышенной цели, помогая разуму преодолеть все преграды на этом пути. В определенной мере поддерживает Р. Декарта и Б. Спиноза, признающий двойственную

природу страсти, но видящий в ней возможность проявления человеком своих лучших душевных качеств и потому считающий ее благом, побуждающим человека к действию, приносящему радость [цит. по 113: 553]. Примечательно, что для искусства фламенко ценными являются обе ипостаси страсти. Отсюда возникает ощущение, что в этом искусстве трагическое и жизнеутверждающее начала неразрывно переплетены между собой, проявляясь в мощной эмоциональной отдаче исполнителя.

В 1884 году У. Джеймс предположил, что эмоции возникают как результат реакции нашего поведения на какой-либо стимул, а эмоциональное состояние является производным от состояния внутренних органов человека. По мнению ученого, любой акт восприятия человеком внешнего мира вызывает физиологические реакции в организме, предшествующие возникновению эмоциональных образов и самих эмоций. При этом У. Джеймс признаёт затруднительным проведение границ между эмоциональным процессом и инстинктивной реакцией, считая, что при воздействии на какой-нибудь инстинкт человека вызывается также и эмоция [цит. по 113].

В отечественной и зарубежной литературе попытки объяснить природу эмоций осуществлялись Л. С. Рубинштейном, Б. И. Додоновым, В. К. Вилюнасом, Д. Мацумото, К. Э. Изардом и др. Стоит отметить, что существенную сложность в изучение эмоций вносят терминологические расхождения, заложенные уже в повседневном языке, позволяющем объединять под общим названием совершенно разноплановые явления.

Традиционно признается, что эмоции возникают в случаях, когда происходит нечто значимое для индивида. Однако, как отмечает В. К. Вилюнас, разногласия между исследователями начинаются при попытке уточнить характер и меру значимости события, способного возбудить эмоцию. В книге, изданной под редакцией В. К. Вилюнаса, содержится изложение взглядов на этот предмет различных исследователей. Так, Д. Мацумото определяет эмоцию как «внутреннее, индивидуальное, частное событие, которое само по себе имеет значение». Согласно мнению В. Вундта и Н. Грота, любое воспринимаемое событие является значимым, эмоциональным уже в силу того, что в момент восприятия оно является частью жизни индивида, не имеющей беспристрастного состояния. Р. С. Лазарус, напротив, считал, что эмоции возникают в исключительных ситуациях, когда индивид осознает определенную угрозу и невозможность ее избежать. Аналогичным образом представляет возникновение эмоций Э. Клаппаред, однако, в отличие от Р. С. Лазаруса, он полагает, что предварительную оценку угрозы производит не сознание, а особый класс эмоциональных явлений — чувства [107: 5].

Основываясь на теории чувств В. Вундта, С. Л. Рубинштейн выделяет три пары базовых эмоций человека: удовольствие и неудовольствие, напряжение и разрядка, возбуждение и успокоение. Однако, в отличие от В. Вундта, исследователь не соотносит эти пары с соответствующим состоянием пульса и дыхания, с физиологическими висцеральными процессами, а связывает их с различным отношением к событиям, в которые включается человек, с различным ходом его деятельности. Согласно С. Л. Рубинштейну, данные пары являются не столько основными эмоциями, из которых остальные как бы складываются, сколько наиболее общими качествами, которые характеризуют бесконечно многообразные эмоции, чувства человека. Многообразие этих чувств зависит от многообразия реальных жизненных отношений человека, которые в них выражаются, и видов деятельности, посредством которых они реально осуществляются [113: 520]. По мнению С. Л. Рубинштейна, эмоции служат формой существования и развития потребностей. «Основной исходный момент, определяющий природу и функцию эмоций, заключается в том, что в эмоциональных процессах устанавливается связь, взаимоотношение между ходом событий, совершающимся в соответствии или вразрез с потребностями индивида, ходом его деятельности, направленной на удовлетворение этих потребностей, с одной стороны, и течением внутренних органических процессов, захватывающих основные витальные функции, от которых зависит жизнь организма в целом, с другой; в результате индивид настраивается для соответствующего действия или противодействия» [113: 552].

Это мнение разделяет В. К. Вилюнас, который подчеркивает, что эмоции, будучи субъективными состояниями, являются одними из наиболее ярко проявляющихся явлений внутренней жизни человека [107: 10].

Современный взгляд на эмоции также подчеркивает их субъективную природу, однако акцент делается на том, что они представляют собой комплексное мультикомпонентное явление, имеющее многоаспектную иерархическую структуру. Так, Н. А. Кутковой в своей работе анализирует взгляды современных исследователей по вопросу генезиса эмоций [201]. Он утверждает, что впервые многокомпонентный подход был предложен К. Шерером (2005), который рассматривает эмоцию через содержащиеся в ней компоненты, прежде всего, когнитивный (оценка событий), мотивационный (интенциональное действие), физиологический (телесные изменения).

Другие современные исследователи считают, что эмоции являются естественными дискретными сущностями (К. Изард, 2010; К. Муллиган, 2012). В основе данного подхода лежит представление о биологической обусловленности эмоций, возникших в ходе

естественной эволюции психической деятельности у человека и животных. В рамках теории аффективных программ (П. Экман, 1999; Д. Кордаро, 2011) эмоции рассматриваются как автоматические реакции на различные стимулы, которые могут быть универсальными, культурно-специфичными или индивидуально-специфичными. В рамках теории социального познания (Б. Паркинсон, 2011) изучается влияние эмоций на процессы атрибуции и на стили мышления. На межличностном уровне выделяется теория социального разделения эмоций (Б. Риме, 2010), изучающая передачу эмоций от одного человека к другим. Согласно этой теории, эмоции являются социальными по природе, и для человека характерно делиться ими с другими [201].

Важное место в исследовании природы эмоций занимает классификация их функций. В. К. Вилюнас выделяет несколько основных функций эмоций, выявленных различными исследователями, представленных в таблице 3 [107: 12–18]. Наиболее значимым для данной работы является рассмотрение экспрессивной и синтезирующей функций, характерных для творческой и, в частности, для танцевальной деятельности человека.

Таблица 3

### Функции эмоций

Функция	Атрибутивные признаки
Оценки	По мнению Н. Грота, эмоции являются не опосредствованным продуктом мотивационной значимости отражаемых предметов, а своеобразной системой сигналов, при помощи которой удается узнать о потребностной значимости происходящего
Побуждения	Наиболее ярко проявляется в критических ситуациях, под влиянием особого вида эмоциональных процессов — аффекта
Организирующая/ дезорганизирующая	Организует определенный вид деятельности, отвлекая на нее силы и внимание, что оказывает дезорганизирующее действие на другие процессы, происходящие в тот же момент времени. Эту способность подметил Э. Клапаред. Зависит от конкретных условий
Общее регулирующее влияние	Выделяют два взаимодополняющих действия: накопление и актуализация индивидуального опыта. Так, накопление, которому разные ученые дают свое название, в том числе закрепления — торможения (П. К. Анохин), следообразования (А. Н. Леонтьев), подкрепления (П. В. Симонов), указывает на способность эмоций формировать опыт индивида. Особенно ярко проявляется при экстремальных эмоциональных состояниях
Синтезирующая	Согласно В. Вундту, выявляет роль эмоциональных переживаний в формировании субъективного образа. Только когда эмоциональный фон отдельных воспринимаемых ощущений сливается по определенным законам в более общие равнодействующие переживания, субъект воспринимает не отдельные ощущения, а целостную картину происходящего

Функция	Атрибутивные признаки
Активации и мобилизации/ демобилизации	Еще Р. Декарт говорил о способности эмоций активизировать и мобилизовать нервную систему субъекта. В определенных ситуациях они создают оптимальный уровень возбуждения центральной нервной системы, от состояния глубокого сна до предельного напряжения. По характеру этих изменений можно судить, что вызывают эмоциональные состояния — либо мобилизацию органов, энергетических ресурсов и защитных механизмов, либо их демобилизацию, настраивая организм на релаксацию и накопление энергии
Экспрессивная	В процессе эволюции эмоции развивались и закреплялись как особые знаки, сигнализирующие об эмоциональном состоянии индивида в процессе коммуникации. Со временем выразительные движения, проявляющиеся посредством эмоций, стали тонко дифференцированным языком, с помощью которого индивиды обмениваются информацией. Не потеряла своего значения с развитием речи, став одним из ключевых средств невербальной коммуникации
Познания	Обозначена А. Н. Леонтьевым как способность осмысливать поставленную задачу. Эмоции, особенно когда они сигнализируют о чем-то исключительном, стимулируют в человеке потребность познания, требуя объяснения, одобрения, примирения или осуждения и даже вытеснения из сознания

Таким образом, в танцевальной культуре проявляется экспрессивная функция эмоций, что позволяет отнести танец, наполненный эмоциональной экспрессией, к средствам невербальной коммуникации. В психологии экспрессивность (от лат. «*expresse*» — выразительно, ясно) определяется как характеристика языковых единиц и речевых актов, выражающая субъективное (личное) оценочное отношение говорящего к содержанию или адресату речи. Экспрессивность усиливается паралингвистическими средствами общения (громкость, темп, тембр речи, мимика, позы, жесты). Родственное понятие «экспрессия» (от англ. «*expression*» — выражение) определяется как «внешний показ, демонстрация, имитация с помощью движений, поз и звуков». Также экспрессия служит своеобразным сигналом (вербальным, жестовым, мимическим) о внутреннем состоянии субъекта [177: 755].

Раскрывая глубже природу эмоциональной экспрессивности, С. Л. Рубинштейн проанализировал понятие выразительных движений как характерных рефлекторных реакций, охватывающих систему мышц лица и всего тела и выражающихся преимущественно в мимике и пантомимике. В традиционной психологии выразительные движения считаются не более чем внешним спутником переживаний, что нашло свое отражение в теории выразительных движений В. Вундта.

В ее основе лежит принцип психофизического параллелизма, соотносящий внутреннее эмоциональное переживание с внешним движением, причем движение в данном случае трактуется исключительно как сопутствующее. Последнее обстоятельство было позднее опровергнуто Д. Уотсоном, доказавшим, что выразительное движение, содержание которого раскрывается вовне, уже не считается лишь сопровождением эмоции, а признается ее неотъемлемым компонентом [113: 536–538].

Как подчеркивал С. Л. Рубинштейн, на этом принципе построено мастерство актера, когда выразительные движения создают образ сценического героя, раскрывая его внутреннее содержание через внешние действия. Посредством выразительных движений актёр раскрывает зрителю чувства своего героя, подлинно переживая их. Так выразительное движение человека, будучи изначально рефлексивной реакцией, проходит свой эволюционный путь развития, превращаясь в исполненный нюансов язык взглядов, улыбок, игры лица, жестов, поз. [113: 540–541]. Таким образом, выразительные движения обрели свое семантическое значение, став невербальным средством общения и передачи мыслей. Со временем, нормы употребления тех или иных выразительных движений закрепились в социуме в форме «неписаных правил» общения или «языка тела».

Точку зрения С. Л. Рубинштейна о семантике выразительных движений разделяет Д. Мацумото, рассматривающий особенности выражения эмоции в зависимости от культурной среды. По его мнению, во всех культурах существуют как универсальные, так и специфические аспекты эмоций, причем именно культура придает эмоциям определенный смысл и значение. Ряд проведенных кросс-культурных исследований мимических выражений эмоций доказывают, что существует определенный набор выражений лица, универсальный для всех человеческих культур. К ним относятся выражения основных эмоций: гнева, отвращения, страха, радости, печали и удивления. По мнению Д. Мацумото, существование основных эмоций предполагает, что они в сочетании с определенным национальным опытом, личным и социокультурным окружением создают бесконечное количество эмоциональных оттенков, создавая эмоциональный мир человека, как представителя отдельной культуры. Так, именно культуры формируют эмоциональную жизнь человека, причем отправной точкой для развития других эмоций служат базовые эмоции [89: 224–232].

Стоит отметить, что универсальность и относительность эмоций в рамках одной культуры не исключают друг друга. Все зависит от того, какой аспект восприятия имеется в виду. Д. Мацумото выделяет пять причин вариативности восприятия эмоций, приводящих к куль-



турным различиям: 1) семантическую общность в лингвистических категориях и психических концептах, связанных с эмоциями; 2) общие компоненты выражений лица при проявлении эмоций; 3) когнитивную общность событий и переживаний, связанных с эмоцией; 4) личностные предубеждения в социальном познании; 5) культуру [89: 232–239].

В конце XX века в научной среде бытовало мнение, что люди, проживающие в южном климате, оказываются экспрессивнее жителей более холодных северных районов. Между тем, современные исследователи (Д. Мацумото, К Вилюнас и др.) считают, что независимо от климатических условий большое влияние на проявление эмоций оказывает национальная культура. Примером могут служить представители испанской культуры: с одной стороны, жаркий солнечный климат Испании способствует эмоциональной экспрессивности и темпераментности поведения, а с другой — строгость, аскетизм и консерватизм католических традиций, долгое время господствовавших в этой стране, накладывают отпечаток на эмоциональные проявления испанцев. Эта двойственность проявляется в искусстве фламенко, о котором говорится, что оно представляет сдержанную страсть, готовую выплеснуться вовне [16].

Д. Мацумото отмечает, что ряд исследователей (Ш. Китаяма, Х. Маркус, А. Вержбицка, Р. Шведер) применяли функционалистский подход для описания того, как культура влияет на эмоциональные переживания. Они рассматривают эмоцию как ряд «социально общих сценариев», состоящих из физиологических, поведенческих и субъективных компонентов. Такие сценарии формируются по мере того, как люди усваивают нормы культуры, которая их породила и с которой они взаимодействуют. Эмоция, следовательно, отражает культурную среду, в которой люди развиваются и живут, и является такой же неотъемлемой ее частью, как мораль и этика [89: 239–244]. Таким образом, подтверждается вывод, что именно культура формирует эмоцию. Поскольку различные культуры имеют разную реальность и идеалы, продуцирующие различные психологические потребности и цели, то они вызывают определенные различия в переживании привычных эмоций.

Что касается непосредственно танцевальной деятельности, то на основании вышеизложенного можно предположить, что эмоции в танце служат мотивирующим началом для танцора, направляя его мышление и деятельность в определенное русло, мобилизуя его энергию. Вообще, эмоциональное насыщение является важной врожденной и постоянно развивающейся потребностью. Причем стремление субъекта к переживанию определенных эмоций, в конечном счете, определяет направленность его личности [53]. Рассмотрим

подробнее весь спектр эмоций танцующего. Так, изначальной эмоцией является интерес-возбуждение. Необходимая для любого творчества, она обеспечивает работоспособность человека. Эмоция радости также играет важную роль, поскольку исполнение танца для танцора — это деятельность самореализации, чему сопутствует ощущение радости. Согласно К. Изарду, радость тесно связана с самореализацией, конструктивным использованием своего внутреннего потенциала. Действительно, самореализация почти всегда сопровождается эмоцией радости, а также интереса-возбуждения [62: 115].

Согласно классификации эмоций Б. И. Додонова, танцевальную деятельность сопровождают практические и глористические эмоции. Практические эмоции возникают в связи с деятельностью, желанием добиться успеха в работе, наличием трудностей. Б. И. Додонов связывал их появление с «рефлексом цели». Выражаются они в чувстве напряжения, увлеченности работой, в приятной усталости, в удовлетворении, что «день прошел не зря». Глористические эмоции связаны с потребностью в самоутверждении, славе, стремлении завоевать признание, почет. Они возникают при реальном или воображаемом «почивании на лаврах», когда человек становится предметом всеобщего внимания и восхищения. В противном случае у него возникают отрицательные эмоции. Проявляют себя эти эмоции в чувстве гордости, превосходства, удовлетворении [53: 104–112].

Рассуждая о народном танце, В. И. Слыханова подчеркивает, что эмоциональная вовлеченность требуется танцовщику в самые разные моменты: при первом знакомстве с хореографией, при ее тщательной отработке на репетициях и, конечно, перед зрителями. Исполняя постановочные хореографические движения, артист вносит в них определенные нюансы, прочувствованные им самим, что придает танцу настоящую подлинность. Так, исполнение танца является постоянным накоплением новых, «более правдивых деталей», создающих «говорящий» содержательный танец, что требуют от танцора проявления своей эмоциональной выразительности, фантазии и импровизации. Исполнительская эмоциональность особенно ярко проявляется при воплощении на сцене образа какого-либо национально-персонажа, выявляя особенности душевного склада и пластики национального характера [265: 25–26].

Интересен взгляд на выражение эмоций в мексиканском танце, имеющем в силу общих исторических причин немало сходства с танцем фламенко. Н. А. де ла Торре Диаз отмечает, что в творчестве современных хореографов мексиканский фольклорный танец гармонично сочетается со стилем модерн. Так, хореограф Хосе Лимон стремясь найти в танце новые способы выражения человеческих эмоций, считает, что танцор на сцене должен не противодействовать

силе тяжести, олицетворяющей всевозможные жизненные препятствия, ограничения и конфликты, а, напротив, стараться взаимодействовать с ней при помощи своей духовной и физической энергии. По мнению хореографа именно в различных комбинациях прыжков наиболее полно реализуется внутренняя энергия исполнителя, служащая основным средством выражения чувств, эмоций на сцене. Так, тело танцора в современном мексиканском балете воплощает идею «тела как оркестра», где каждая его часть выступает в качестве отдельного инструмента. Это требует от танцора способности сознательного изолирования каждой части [244: 65]. Последнее характерно и для танца фламенко, где руки, ноги, корпус и голова танцора работают отдельно, передавая определенные эмоции и энергию.

По-иному рассматривают эмоции, проявляющиеся в танце, в рамках телесно-ориентированного подхода. Так, А. Старк, подходящая к танцу с позиций танцевально-двигательной терапии, подчеркивает, что они проявляются в танце через активность всего тела. Можно сказать, что танец — это моторное проявление эмоций, взаимосвязанных в функциональной системе. Если мы производим действие, которое соотносится с эмоцией, например, гнева, то испытываем соответствующую генерирующуюся ответную реакцию. Если это действие повторить несколько раз, то интенсивность эмоционального опыта усилится [215].

Другой исследователь, рассматривающий эмоции с позиции телесности, В. Н. Никитин, анализирует их природу через пластикодраму — гуманистическое направление современной танцевально-двигательной терапии, согласно которого целью жизни человека является раскрытие его ресурсов, эмоций и возможностей в соответствии с законами природы, что ставит направление пластикодрамы в один ряд с философией интегральной йоги. Исходя из концепции пластикодрамы, осознание телесности и, соответственно, эмоциональности человека должно происходить непосредственно через игру с телом, через его когнитивное, эмоциональное, чувственное и интуитивное познание. По мнению В. Н. Никитина, «эмоции не есть независимый от тела акт сознания. Переживание эмоций — это особое состояние телосознания, всегда неповторимое, непредсказуемое, магическое» [97: 9].

Таким образом, суммируя вышеперечисленные представления об эмоциях, можно сделать вывод, что в традиционной психологии их признают особым видом субъективных состояний, которые позволяют человеку оценивать как окружающую действительность, так и проявления своего внутреннего мира. Эмоциональная отдача танцора выражается в максимальном проявлении эмоций, на основе которых строится сценический образ в танце.

Четвертый содержательный элемент, из которого складывается «дуэнде» — импровизация, благодаря которой танец фламенко невозможно сымитировать или скопировать. Термин «импровизация» (от лат. «*improvisus*» — неожиданный, внезапный) означает «исполнение художественного произведения, совпадающее по времени с его созданием, либо, собственно, процесс его создания» [168: 141].

Обучить импровизации невозможно — ею можно овладеть самостоятельно, при этом, сама импровизация является средством обучения. Согласно мнению В. Н. Харькина, исследующего данный феномен в педагогическом процессе, импровизация является сиюминутно воспроизводимым законченным продуктом творчества и имеет структуру, состоящую из пяти элементов: озарения, выбора пути, публичного воплощения идеи, мгновенного анализа, плавного перехода к запланированному ранее. Импровизация отличается следующими признаками: совпадением процессов создания и исполнения или их минимальным разрывом; публичным характером исполнения; единством интуитивного, логического и креативного начал, что включает в себя развитое внимание (концентрированное и одновременно распределенное), воображение, а также состояние творческого поиска. Со стороны зрительского восприятия импровизация вызывает удивление, эмоциональное сопереживание, а также концентрацию внимания и интереса [271: 12–30].

К этому можно добавить также то, что процесс импровизации характеризуется высокой степенью свободы. По мнению Е. Б. Новиковой, свобода, как основная характеристика импровизации во всех видах искусства, проявляется в преобразовании стандарта, основанном на накоплении опыта. Между тем, парадокс свободы заключается в том, что отрываясь от установленного стандарта, проходя через хаос, в конечном итоге, свобода снова ведёт к установлению порядка. При этом Е. Б. Новикова подчеркивает импровизационный характер современной культуры, принимая во внимание ее динамичное развитие в русле инноваций, при котором импровизация, как метод, претендует на роль своеобразной универсальной основы современного творчества вообще [257: 17–20, 3].

Как отмечает Е. Б. Новикова, рефлексия импровизации имела место еще в античные времена. Так, в работах Диогена, Фалеса, Эпикура, Платона и Аристотеля содержатся размышления об импровизации в ораторском искусстве и поэзии. Аристотель рассматривал импровизацию как приём художественного творчества, Сократ подчеркивал, что из импровизационного диалога берут начало аргументы истины. Для античных философов импровизация служила обычным приемом в их научном дискурсе, вовлекая в полемику других собеседников. Между тем, в театральном искусстве импровизация не использова-

лась, поскольку античные трагедии и комедии строго следовали установленным стандартам.

В эпоху Средневековья начинает формироваться спиритуалистический взгляд на импровизацию, которая трактуется как движение к неведомому в душевной жизни человека, где трансцендентное является целью. Так, в работах Августина, Боэция, Дионисия Ареопагита размышления о душевной жизни человека и художественном начале музыки ведутся в русле импровизации. Между тем, особенности средневековой культуры, в которой главенствовало строгое следование традициям, существенно ограничивали проявление импровизации. Она была вытеснена в сферу имплицитного, что, однако, способствовало накоплению творческой энергии для её дальнейшего развития [257: 9–11].

Культура эпохи Возрождения характеризуется гуманистичностью, инновационностью, креативностью, что способствовало активному проявлению импровизации. Так, в театре эпохи Возрождения мастерство актера впервые приобретает первостепенное значение. Принцип импровизационности в актерской игре получил наибольшее развитие в итальянском театре масок, в котором спектакль создавался на основе коллективного актерского творчества. Спектакли эпохи Возрождения отличались большой динамичностью, острой сатирой, искрометным юмором. Обязательной частью спектаклей было непринужденное общение актеров с публикой [163: 332].

В эпоху Классицизма ученые подходили к импровизации с эстетико-искусствоведческих позиций, не принимая во внимание универсальности этого явления. Так, в своих размышлениях о музыке Г. В. Ф. Гегель отмечал, что именно в музыке импровизация имеет наиболее полное свое проявление. В музыке при помощи особой манеры исполнения виртуозные музыканты способны преодолевать ограничение самого инструмента, достигая высшей полноты музыки, что приводит слушателя к постижению сущности бытия. В их исполнении музыкальный инструмент становится одушевленным [42: т. 3, 334–341]. М. Хайдеггер отводит место импровизации в трансцендентном процессе творения, наделяя высшее начало импровизационными свойствами [129: 435].

В классицистическом театре принцип импровизационности был неотъемлемой частью актерской игры. Это отражается в системах режиссерского и актерского творчества, разработанных Б. Брехтом, Е. Б. Вахтанговым, В. И. Немировичем-Данченко, В. Э. Мейерхольдом, К. С. Станиславским [163: 332]. Так, К. С. Станиславский считал импровизацию в высшей степени полезной для развития актерских навыков, отмечая, что экспромты пробуждают скрытые способности, активизируют живость ума, лишая его инертности [13].

Как отмечает Е. Б. Новикова, в целом для субъекта импровизации характерным является высокий уровень креативности, и как следствие — детскость восприятия. Соответственно, импровизация обладает «наивностью, непосредственностью и безгрешностью младенца, что делает её наиболее близкой к божественному истоку творчества, трансцендентному, а значит — к истине». Кроме того, у субъекта импровизации акцентирована коммуникация с реципиентом. Таким образом, будучи отличными коммуникаторами, «все субъекты импровизации представляют собой креаторов, конструкторов, творцов, инноваторов, то есть индивидов, занимающихся творчеством — импровизацией» [257: 18–19].

Как подчеркивает Т. Н. Щербакова, в процессе импровизации субъект переживает эмоциональный подъем и чувство удовлетворенности. Между тем, объект импровизации, реагируя на неожиданное, также испытывает определенные чувства и состояния: удивление, включенность, активность, эмоциональная отзывчивость, концентрация внимания [136: 14–15].

Что касается собственно танцевальной импровизации, то стоит отметить, что изначально она возникла в народных обрядах, ритуалах, играх и празднествах. В архаическом искусстве импровизация могла проявляться, например, в воззваниях к высшим силам во время ритуальных действ. Во многих народных танцах импровизация проявляется в качестве состязательного начала, ответа на «вызов» другого продемонстрировать свое мастерство, удаль. При этом, исполнитель выходит за пределы устойчивых танцевальных форм (мужские грузинские, армянские танцы, русский перепляс и др.) В хореографии XX века импровизационный принцип реализовывался в творчестве М. Барышникова, Ю. Григоровича, А. Дункан, М. Петипа, М. Фокина и др. [167: 164].

Е. Б. Новикова подчеркивает, что в искусстве танца импровизация проявляется особенно наглядно: «будучи первоначально средством ломки удушающего канона, она превращается в определённое установление. Тем не менее развитие современного танца идет под знаком импровизации как непосредственного проживания состояния танца» [257: 12]. Так, в танце направления модерн импровизация стала непреложным стандартом. На рубеже XIX и XX веков начинают формироваться основные подходы работы с импровизацией в творчестве представителей «свободного танца» Лои Фуллер и Айседоры Дункан. Как отмечает М. В. Матушкина, они стремились найти естественные «природные», «первоначальные» движения в глубине собственной личности, не имевшее ничего общего с движениями академического балета, считавшимися эталоном в сценическом танце. Импровизация использовалась ими в основном в рамках подготовки

танцоров, смещая акценты в обучении танцу с чистого копирования движения к созданию движения индивидуального [203].

Первой танцовщицей XX века, исследовавшей в своем творчестве проявления «прекрасно-естественных», «изначальных» движений, стала А. Дункан, применявшая для этой цели различные приемы импровизации, сочетающие движение и воображение. В поиске таких «изначальных», движений она обращалась к эпохе античности, имитируя естественные позы и простые движения античных танцев, произошедших от ходьбы и бега. По воспоминаниям самой танцовщицы, в своих импровизациях она следовала зову своего сердца, что и стало впоследствии называться танцевальной системой А. Дункан [151].

Другим ярким представителем «свободного» или «экспрессивного» танца (нем. «*Ausdruckstanz*») считается Рудольф фон Лабан, рассматривающий движения танца с учетом параметров пространства, времени и силы потока. По его мнению, выразительность танца зависит от заполняемого исполнителем сценического пространства. Согласно Р. Лабана, танцевальная импровизация включает в себя не только движения, но и различные вербальные и звуковые проявления [158: 40–45]. Подобный комплексный подход к импровизации в танце очень близок к проявлениям искусства фламенко, где наряду с импровизационными движениями широко используются различные эмоциональные выкрики (*haloes* — «халеос»), подбадривающие самого танцора и вовлекающие зрителя в происходящее на сцене. Целью спонтанного использования халеос в искусстве фламенко является эмоциональное усиление кульминационной точки пения или танца, что способствует возникновению «дуэнде» [222].

Так, в начале XX века различные проявления импровизации в танце модерн служили поиском «первоначального» естественного движения, таившегося в глубине собственного «Я». Основоположники современного танца А. Дункан, Лои Фуллер, Р. Лабан, Мари Вигман и др., следуя каждой своей технике, искали путь «назад к природе» посредством импровизации [203].

Необходимо подчеркнуть, что импровизация занимает особое место в культуре США начала XX века. Помимо танца модерн, она была распространена в музыке направления джаз. Со временем джазовые импровизационные приемы, синкопа и свинг, проникли в танцевальное творчество. По мнению Е. Б. Новиковой, принципы импровизации, характерные для джаза в тот период, служили своеобразными универсалиями эпохи, проникая не только в музыку и танец, но и в политику, мораль, спорт. Джаз, как источник импровизационного начала, явился «комплексной реакцией на уничтожение установленного порядка в Первой мировой войне, на потери и хаос. Он явился ответом на вызовы времени» [257: 15].

Так, импровизация в танце — это движения, жесты, возникающие спонтанно во время исполнения, что во многом способствует ритмопластическому раскрепощению танцующего. Импровизация может служить как собственно танцем, так и способом обучения танцу, и средством для развития новых способностей, воображения. В. В. Козлов подчеркивает, что в процессе творческой деятельности и, в частности в танцевальной, ключевую роль играет чувство наслаждения (упоения) самим процессом. Причем, чувство упоения нужно дифференцировать от чувства удовольствия, которое также возникает в процессе танцевальной деятельности, но не требует приложения каких-либо усилий от танцора. Напротив, чувство упоения возникает при полной отдаче сил. В состоянии, когда танцующий достиг уровня импровизации и чувства наслаждения от своей деятельности, возникает творческий экстаз, связанный с возбуждением, безудержной энергией и восторгом, либо инстаз — тихое умиление и созерцательность. Это особые состояния в танце, связанные с соединением телесных и когнитивных процессов — «ясностью, прозрачностью и глубиной» каждого действия. В случаях экстаза и инстаза происходит некое постижение мира, обогащение сознания человека, выход за пределы заданных программ [71: 113]. В результате подобных состояний рождаются новые творческие идеи, развиваются скрытые способности.

Между тем, остается открытым вопрос, как достичь подобного состояния, при котором субъектом в его творческой деятельности, в частности, в танце, движет «поток», заставляющий импровизировать, соединяя дух, тело и разум в одно гармоничное целое? Безусловно, это глубоко индивидуальное свойство, которое У. Джеймс назвал свойством гения. Однако, его можно развить в себе, научившись «вчувствованию» в характер той или иной творческой деятельности, которая должна стать для человека источником внутреннего роста [71: 115]. Вообще, импровизация широко используется в танцевально-двигательной терапии. Например, американская танцовщица Мэри Уайтхаус под влиянием работ К. Г. Юнга применяла технику «активного воображения», считая, что танец — это путь к бессознательным переживаниям личности, которые, проявляясь через танец, становятся доступными для катарсического высвобождения и анализа. В подходе танцевально-двигательного терапевта Бланш Эван также придается большое значение импровизации, что способствует восстановлению реальных творческих возможностей через танец. Импровизация относится ею к внутренне-ориентированному танцу, характеризующемуся свободной ассоциативностью. Б. Эван отмечает: «Честная импровизация — это прямой путь к бессознательному» [цит. по 71: 61–62]. Б. Эван считает, что посредством импровизации можно «протанцевать» мечту, фантазию или значимый жизненный опыт.



Примечательно, что современное направление танцевально-двигательной терапии, пластикадрама, имеет кинестетическое проявление, аналогичное импровизационному началу в танце. По определению В. Н. Никитина, это «психодраматическое действие, осуществляемое посредством актуализации спонтанного выразительного движения, то есть посредством невербального проигрывания художественных (стилизованных) образов» [97: 3–4]. В процессе пластикадрамы происходит спонтанное и вместе с тем целостное включение исполнителя в акт креативного действия, раскрывающего в нем скрытые чувства и ресурсы, которые он выражает в форме эмоционально-чувственного невербального проживания сценического образа.

Рассуждая о народном танце, Ли Ен Чжин подчеркивает важность импровизационного начала при создании национального характера. Например, в русском народном танце хоровод, пляска и перепляс импровизационны, что способствует проявлению русского национального характера, для которого свойственен коллективизм и солидарность. Воплощение национального характера в народно-сценическом танце достигается при помощи актерского перевоплощения, что предполагает импровизацию в рамках, очерченных знанием хореографических традиций. Подобные творческие приемы создают романтический образ национального характера, воплощенный в танце [252: 10–12].

Автор согласен с мнением Е. Б. Новиковой, считающей, что культурная функция импровизации заключается в том, чтобы служить индикатором мастерства, критерием истины и основой коммуникации. При этом, импровизация разрушает стереотипы, создает новый мир, опираясь на прошлый опыт.

Последняя содержательная составляющая феномена «дуэнде» транс — это измененное состояние сознания, характеризующееся фиксацией внимания внутри себя, что приводит к перестройке психики и эмоциональному обновлению. Примечательно, что различные измененные состояния сознания практиковались у разных народов еще на заре человеческой цивилизации: вселение духов в шаманов, видения пророков, медитации монахов и т. д. Целью подобных состояний было достижение более высокого уровня мыслительного процесса, «духовной просветленности», успокоения ума и преодоление душевного хаоса. Однако, как подчеркивает В. В. Кучеренко, изучение измененных состояний сознания началось только в XVIII веке с началом использования гипноза Ф. А. Мессмером, Ш. Де Пьюсегюром, аббатом Фариа, Дж. Брейдом. В XIX и XX веках изучением подобных состояний занимались Ж. М. Шарко, И. Бернгейм, В. М. Бехтерев, И. П. Павлов. Современная психология изучает преимущественно

различные формы гипноза (М. Эриксон, В. Л. Райков, Л. Г. Гримак) и их практическое применение. Между тем, до сих пор измененные состояния сознания остаются мало изученной областью психологии [250: 3].

Так, в толковом словаре Д. Н. Ушакова предлагается следующее определение термина транс (от фр. «*transe*» — оцепенение) — это «повышенное нервное возбуждение, помрачение сознания при гипнозе, экстазе и т. п.» [184: 772]. К. Хофман определяет транс как «ряд изменённых состояний сознания, а также функциональное состояние психики, связывающее и опосредующее сознательное и бессознательное психическое функционирование человека, в котором, согласно некоторым когнитивистски-ориентированным трактовкам, изменяется степень сознательного участия в обработке информации» [157: 9].

В современной психологии существуют различные модели, изучающие возникновение и процесс измененных состояний сознания: дискретные (Ч. Тарт), континуальные (К. Мартиндейл), дискретно-континуальные (А. Дитрих). В отечественной психологии также разработаны различные модели и техники по изучению трансовых состояний: сенсомоторный психосинтез (В. В. Кучеренко), основанный на погружении в иллюзорную реальность путем интеграции ощущений различных модальностей; метод интерактивной психотерапии (А. В. Россохина), основанный на диалогичных стратегиях внутренней работы; комплексные методы эриксоновского гипноза (Л. Кроль), техника нейро-лингвистического программирования (А. Ситников), техника холотропной терапии (С. Греф, В. Майков, В. Козлов) и др. [250: 12–13].

Традиционно трансовые состояния рассматривались в рамках медицинской сферы при терапии или при проведении экспериментов. Между тем, А. О. Прохоров, В. Д. Бехтерев подчеркивают, что транс — это естественное состояние, переживаемое каждым в повседневной жизни, например, при глубокой погруженности в размышления, при выполнении привычных действий, при грезах, а также в экстремальных ситуациях [207]. Состояние транса отличается от обычного состояния сознания фокусировкой внимания, сконцентрированным на внутренних психических процессах — мыслях, образах, воспоминаниях, а также на тех способностях, которые в обычном состоянии сознания игнорируются. В то же время, внимание к внешним стимулам снижается, становится расфокусированным либо селективным. Так, любое сосредоточение на чём-либо из области внутреннего фокуса внимания (попытка вспомнить или представить что-то) вызывает состояние легкого транса [44: 13–14].

Необходимо отметить, что человек может испытать транс внезапно, когда его мозг перегружен событиями внешней среды, что может грозить ему негативными последствиями.

Согласно М. Эриксону, транс несет в себе терапевтическое значение для человека, поскольку во время его происходит психическое переструктурирование. При этом транс дает возможность максимально сконцентрировать усилия на выполнении поставленной задачи, способствует повышению творческого потенциала и улучшению памяти. По мнению М. Р. Гинзбурга, человек способен намеренно входить в транс в качестве самогипноза для решения определенных задач, не поддающихся решению в обычном состоянии сознания. В таком случае подобные трансовые состояния называются медитацией [44: 16].

В исследовании А. О. Прохорова, В. Д. Бехтерева отмечается, что трансовое состояние, возникающее в естественных условиях повседневной жизни, менее осознается и рефлексивируется. Между тем, произвольное вхождение в транс в специальных условиях (экспериментальных, медицинских, медитативных) отличается «возрастанием интеграции личности и изменением отношения к себе и миру, т. е. может нести выраженный терапевтический заряд» [207]. Согласно М. Р. Гинзбургу, выделяется ряд признаков трансового состояния, включая неподвижность тела, закрывание глаз, замедление дыхания и рефлексов, покачивания головой и т. д. [44: 20–23]. Кроме того, по мнению В. В. Кучеренко, измененное состояние сознания характеризуется следующими основными характеристиками:

— **феномен отчуждения**, заключающийся в том, что возникшие в трансовом состоянии иллюзорная реальность или собственные фантазии переживаются субъектом как независимая, реально существующая действительность;

— **трансформация самосознания** субъекта, выражающаяся в изменении образа «Я», возможных временных инверсиях (переход в прошлое, будущее), в изменении «образа мира»;

— **изменение форм категоризации**, проявляющаяся в том, что в трансовом состоянии происходит переход от знаково-понятийных, вербально-логических форм репрезентации к образно-символическим формам, когда на первый план выдвигается чувственная ткань сознания [250: 12–13].

Трансовые состояния существенно варьируются по степени глубины трансa, которая измеряется степенью концентрации внимания на восприятии или виде деятельности. Согласно М. Эриксону, выделяются три основных вида трансa:

1. **Повседневный транс**, проявляющийся в обычной мечтательности, задумчивости, в стадии засыпания и просыпания, при автоматическом выполнении привычных действий;

2. **Углублённый транс** (гипноз) — намеренное усиление и prolongation по времени естественного феномена транса, обычно при помощи другого человека;

3. **Сомнамбулический транс** — глубокое трансовое состояние, при котором человек выглядит и ведёт себя, как не находящийся в трансе [44: 16].

Согласно М. Уинкелману, выделяются три вида трансовых традиций: 1) йогическая или медитативная традиция, практикующая аскетизм; 2) шаманская традиция, направленная на бессознательность, полет души; 3) медиумистическая традиция, характеризующаяся амнезией и вселением духов [цит. по 260: 14]. Согласно данной классификации, состояние транса, характерное для феномена «дуэнде» в танце фламенко, соответствует, на взгляд автора, шаманской традиции. Так, сравнивая транс шамана с феноменом «дуэнде», можно провести аналогию между искусством фламенко и практикой шаманизма. Очевидно, природа трансовых состояний в этих двух культурных феноменах идентична.

Р. Релич называет шаманизм одной из ранних форм сознательного использования измененного состояния в определенных целях. Так, шаманизм, как одна из древнейших форм религиозных верований, имеет сложную структуру, в которой особая роль отводится трансу или экстазу. В науке шаманский транс или экстаз называется бурятски «онготохо», что буквально означает «впускание духов — онгонов» [260: 3]. Согласно шаманским традициям, войти в транс во время танца означает открыть источник внутренней силы и вступить в контакт с миром духов, причем тело человека становится лишь инструментом. Как отмечает И. Н. Толстых, в корейских шаманских танцах, носящих импровизационный характер, исполнителю необходимо дойти до экстатического состояния, чему во многом способствует ритмичное музыкальное сопровождение. Экстатический танец шамана является инструментом воздействия на людей и силы природы [269: 14–15]. Как отмечает Ли Ен Чжин, во многих корейских танцах отсутствуют фиксированные позы — движения плавно перетекают из одного в другое. Это объясняется тем, что корейская танцевальная пластика берет начало от древних даосских представлений о мироздании, которое пребывает в непрерывном движении, потоке. Так, некоторые корейские танцы, аналогично даосским практикам психотренинга и психофизиологической регуляции, требуют подчинение тела космическим ритмам. Подобные танцы вводят зрителя в особое эмоциональное состояние, наподобие нирваны [252: 12–13].

Действительно, традиционные пляски коренных народов Дальнего Востока и Сибири (алтайские, бурятские, якутские) и другие

шаманские традиции имеют характерные черты, объединяющие их с танцем фламенко. По словам С. Ф. Карабановой, камлание шамана начинается обычно с тихого пения и медленных раскачивающихся движений, которые, постепенно ускоряясь, превращаются в бурную «безумную» пляску с нарастанием темпа и эмоционального напряжения танцора, имеющего свою кульминационную точку — эффектное и внезапное обрывание танца с последующим его плавным возобновлением. Предполагается, что именно в этот момент, впадая в бессознательное экстатическое состояние, шаман входит в контакт с миром духов. Подобные резкие движения и контрастные смены ритма танца имеют своей целью приведение в эмоциональное возбуждение шаманом самого себя и присутствующих зрителей, внушение им веры в реальность происходящего. Таким образом, танец шамана возникает в результате высшего эмоционального накала исполнителя, причем наибольшим темпераментом и силой воздействия отличаются пляски в лечебных обрядах [68: 60–64]. К этому можно добавить мнение М. Я. Жорницкой, подчеркивающей важность владения шаманом искусства пантомимы и мастерства подражания, умение создать в танце иллюзию свободного воздушного пространства за счет подражательных движений птиц. При этом пляска шамана в высшей степени драматична и выразительна, передавая целую гамму чувств, порой диаметрально противоположных [58: 78–79].

Транс шамана является духовно-творческим процессом, вызываемым сознательно. Между тем, данный мистическо-религиозный опыт в науке исследуется как феномен «бессознательного». Согласно Р. Релич, сутью феномена шаманского транса является «синтез бессознательного и сознательного, которые представлены через комплекс искусственных психотехнических процедур» [260: 23]. Подтверждение этому находим у исследователя танца фламенко И. Гоулет, которая называет «дуэнде» «пороговым» (англ. *«liminal experience»*) состоянием, требующим от исполнителя одновременно мастерства и психологического раскрепощения, а также способности чуткого реагирования на действия других участников танца — музыкантов и вокалистов [154: 122]. Необходимо отметить, что транс в шаманизме и феномен «дуэнде» в искусстве фламенко, бесспорно, являются культурно-духовными феноменами. Между тем, в рамках культурологии данная проблематика является на сегодняшний день не исследованной.

Необходимо отметить, что ритм, которому следует исполнитель во время танца, позволяет ему войти в транс. То же самое справедливо и для группы танцоров. Об этом писал Х. Эллис: «Все, кто наблюдал жизнь диких племен, замечают, что танцоры, принимающие участие в пляске, действуют в удивительной гармонии; они в каком-то смысле

сливаются в единое существо, одушевленные общим порывом» [цит. по 170: 63]. Исследователь И. Жордания предполагает, что состоянию транса способствуют круговые движения головой и учащенное дыхание танцора, дающие своеобразный гипнотический эффект [цит. по 173: 98–102].

Вхождение в состояние транса во время танца подробно изучил психолог В. В. Козлов, который считает, что для расширения сознания не существует более совершенного инструмента, чем человеческое тело. В. В. Козлов рассматривал танец с позиции танцевально-двигательной терапии и выделил несколько этапов вхождения танцующего в «поток» или «ресурсное» состояние, как он называет состояние транса, сопутствующее истинному творчеству. В том числе:

**1. Растворение сознания в деятельности.** В этом состоянии танцор настолько вовлекается в процесс танца, что перестает чувствовать себя вне совершаемых им движений. Движение тела в таком состоянии можно сравнить со словом, произнесенным душой.

**2. Полная управляемость ситуацией.** Это состояние возникает на основе единства души, интеллекта и деятельности. Координация движений осуществляется не извне, а средствами самого действия. Данное состояние переживается личностью как «владение ситуацией», как возможность всецело управлять своими действиями. В подобных ситуациях «Я» является наблюдающим началом, а глубинная «самость» человека — началом наблюдаемым. В творческом состоянии танцующего сознание и мышление полностью вовлечены в процесс танца, человек начинает видеть мир более полно и находит для себя больше вариантов самореализации посредством своих двигательных действий и деятельности в целом.

**3. Трансценденция Эго.** Состояние, в котором «чувство себя» притупляется. Однако снижение ощущения «Я» не означает, что человек потерял контроль над своей психикой или телом. Он как бы расширяет свои внутренние границы, растворяясь в танце, ощущая себя частью некой системы, большей, чем его индивидуальное «Я». Происходит интеграция всех языков сознания и чувственного отражения в единую когнитивно-ментальную структуру сознания. Человек разотождествляется со своими материальными, социальными и духовными проявлениями. Таким образом, «ресурсное состояние вызывает переживание реализации предназначения, осознания глубинной правильности того, что происходит, понимания, что именно так и именно таким образом возможна жизнь» [71: 109–111].

Можно предположить, что танец является ярчайшим проявлением Эго-индивидуализма, свойственного природе человека, а возможность войти в состояние творческого транса во время танца не зависит от пола, социального статуса, религиозных воззрений и прочих

характерных особенностей исполнителя. Кроме того, во время танца исполнитель как бы «выпадает» из времени и пространства, танцуя только для самого себя и, словно, забывая даже о зрителях.

Подводя итог анализу трансового или «потокowego» состояния во время танца, можно сказать, что суть данного феномена заключается в переплетении и наложении друг на друга бессознательного и сознательного состояний, которые переживает исполнитель, совершая как заранее заданные, отрепетированные, так и импровизационные действия, рожденные непосредственно на сцене.

Между тем, нельзя не отметить, что подобный синтез сознательного и бессознательного является в высшей степени сложной задачей для человека, не обладающего специальной подготовкой и тренировкой по расширению сознания и достижению его целостности. Таким образом, намеренно войти в состояние транса может лишь весьма опытный танцор, который за время многолетней практики нашел путь к своему подсознанию. Большинство начинающих танцоров войти в него способно только случайно, всецело отдавшись танцу, что бывает в редких случаях.

По мнению К. Г. Юнга, проблема современного человека, как цивилизованного члена общества, заключается в том, что его сознание полностью отделено от его инстинктов, лежащих в подсознании. Между тем, эти инстинкты никуда не исчезли — они лишь утратили связь с сознанием и поэтому проявляются посредством различных физических и психических недугов. Современный человек не способен контролировать ни свои эмоции, ни тем более бессознательные аспекты своей личности, которые косвенно, но значительно влияют на его деятельность. Он, как правило, не ощущает целостности своей личности, отдельные сферы его внешней жизни и поведения фиксируются в разных «отсеках» сознания и не имеют возможности пересечься друг с другом. По словам К. Г. Юнга, «одно из проклятий современного человека заключается в том, что он страдает от расщепления собственной личности. И это ни в коем случае не патологический симптом, а нормальный факт (нормальное явление), который можно наблюдать везде и в любое время» [137: 110]. К этому можно добавить мнение А. Ю. Козыревой о том, что современный человек испытывает психологический дискомфорт, поскольку его психика расщеплена на множество противоречивых друг другу социальных ролей, в результате чего он не знает, в чем его истинное «Я». Исследуя соотношение природного и социального в творчестве, А. Ю. Козырева отмечает, что социально-культурные факторы современного общества оказывает негативное влияние на психологическое состояние человека, что обусловлено ускорением темпа современной жизни и дефицитом времени. Следствием этого являются

чрезмерная загруженность, эмоциональное напряжение, обострение личностных конфликтов и т. д. Для обретения целостности человеку необходимо единство эмоций, интеллекта и воли [72: 240–241].

Рассматривая пять вышеуказанных элементов «дуэнде» в контексте танца фламенко, необходимо подчеркнуть, что во время исполнения они выступают в тесной взаимосвязи, образуя целостное единство. Так, профессиональные танцоры фламенко постоянно обращаются к своему воображению, чтобы создать нужные им образы. Например, образ одинокой вдовы часто используется для танца сигирийя, образ страстного и гордого влюбленного — для танца фаррука, образ жизнерадостной кокетливой красавицы — для танца алегриас. Насколько идентичными оказались образы, задуманные и воплощенные артистом, с образами, рождающимися в воображении зрителей, настолько можно судить об уровне исполнения. Примечательно, что почти все знаменитые танцоры фламенко начинали учиться танцевать в раннем детстве, идя по стопам матерей и отцов, бабушек и дедушек. Подобными примерами могут служить Кармен Амайя, Ла Архентина, Кристина Ойос, Хоакин Кортес и др. Сценические образы, созданные ими, точны и психологически обоснованы с художественной точки зрения.

Говоря о вдохновении в танце фламенко, нельзя обойти вниманием творчество талантливого танцовщика Висенте Эскудеро, который внедрял авангардистские идеи в танец фламенко, гармонично сочетая их с традиционным исполнением. Так, традиционную цыганскую сигирийю он танцевал между тенями на огромной сцене. В книге «Мой танец», опубликованной в 1947 году, он пишет: «Учился танцевать у котов и рассматривая подрагивающие листья на деревьях». Примечательно, что для его вдохновения не существовало никаких преград. Так, вдохновленный путешествием в поезде, молодой Висенте Эскудеро придумал танцевальный номер под названием «Поезд», в котором он отбивал дробь, имитируя перестук колес [20: 102].

«Plus ultra» («дальше предела», «сверх возможного») написано на государственном гербе Испании. Этот девиз как нельзя лучше характеризует танец фламенко, который исполняется при полной эмоциональной отдаче своим чувствам. Певица фламенко Пастора Павон говорила в одном из интервью: «Когда я пою фламенко от души, то чувствую привкус крови во рту» [189].

«Фламенко построен на крике, и в этом состоянии танцор проживает через танец все свои эмоции, которые он сублимирует в движения», — признается танцор Хоакин Кортес, который в своем творчестве успешно сочетает народную традицию фламенко с современными элементами. Его новаторский стиль являет собой смесь фламенко, классического балета и джаза [20: 169]. Этот крик,



неслышимый, но зримый в танце, неизменно присутствует и в пении, о котором Ф. Г. Лорка писал: «Ай..! — этот неистовый возглас, внезапно вырывающийся из груди певца, является первым и начальным разделом пения фламенко. Это своего рода "ген", в котором уже заложена вся информация будущей формы. В этот момент певец фламенко сосредоточивается, настраивается, устанавливает контакт с ладовой и метрической структурой, с аккомпанементом, слушателем... Контакт с Вечностью» [цит. по 20: 74].

Примечательно, что танец фламенко выдвигает на первый план личность танцора, чьи эмоциональные переживания становятся главной ценностью. Исполнитель фламенко раскрывает посредством танца некую личную драму или жизненный опыт прошлых поколений. Настоящей легендой в мире танца фламенко была танцовщица Кармен Амайя (1913–1963). Про нее современники говорили, что она танцевала как будто за всех людей цыганской нации с их многовековыми страданиями и болью. «Это был танец огня, пламени и дыма! Жесты, подобные сверканию звезд!» [20: 105].

Что касается импровизации в танце фламенко, то об этом красноречиво сказал танцор Антонио Гадес: «Танец — это не шаги, это то, что происходит между шагами. Это как бой быков...» [189]. Изначально танец фламенко, исполняемый под аккомпанемент живой гитарной музыки и пения, мог являться только импровизацией, своеобразным диалогом между танцором и музыкантом, в котором каждый из артистов улавливал и предугадывал смены настроений и переходы ритмов. Подобная непосредственность и рождала у зрителя ощущение, что фламенко — это нечто живое, подлинное и даже интимное.

Как отмечает, Е. В. Кисеева, приемы импровизации используются в танце постмодерна, что проявляется в произвольной последовательности его частей, спонтанном включении хореографических движений [247: 14–18]. В этом смысле танец фламенко имеет большое сходство с перфомансами танца постмодерна.

Между тем, в настоящее время в профессиональном исполнении танца фламенко импровизация встречается все реже. Танцоры, как правило, не прибегают к ней, опасаясь провала, как это бывает при исполнении номеров, недостаточно отрепетированных. По словам А. П. Клараунт, «несомненно, в истории искусства фламенко была эпоха чистой импровизации, бескорыстного танцевального творчества внутри одной семьи или табора. Однако, как только искусство фламенко обрело коммерческую основу, как только дробь сапатеадо превратилась в состязание профессионалов, выступающих за плату, фламенко лишилось своей изначальной непосредственности» [70: 79]. Как подчеркивает И. Гоулет, даже в импровизации танцор фламенко не является полностью свободным в своих действиях — импровизируя,

он подчиняется строгим и подчас противоречивым законам определенного стиля фламенко [154: 120].

Что касается состояния транса, как одного из компонентов «дуэнде», то оно отражается на лицах танцоров, передавая состояние глубокой концентрации и сосредоточения, а также повышенной экспрессивности. Именно это умение танцора входить в транс во время танца вызывает у зрителя восхищение.

По мнению Е. В. Смирновой, искусство фламенко создает особый медитативный фон, превращая фламенко из просто танца и пения в некий ритуал и создавая особый мир, который имеет свои традиции, обычаи и метаязык — язык движений, стилей и ритма, отражающих драматизм и страдания изгнанных народов. Таким образом, понятие «дуэнде» является знаком данного метаязыка, имеющим значение близкое к внутренней духовной энергии [266: 138–139].

Интересны высказывания самих исполнителей фламенко о «дуэнде», подчеркивающие ирреальную сущность находящегося в транс-состоянии человека. Так, певец и исследователь фламенко А. Маирена, рассказывая о своем опыте переживания «дуэнде», отмечает: «У меня были моменты транса... Это чувство полного отрешения и присутствия в другом мире» [цит. по 20: 42]. Певица Пастора Павон называла этот феномен «черным бесом вдохновения». Танцовщица фламенко Кармен Амайя говорила о «дуэнде» так: «Я чувствую, как в жилах у меня, расплавив сердце раскалённой страстью, струится ток багряного огня» [200]. Певец Маноло Караколь признавался, что при наступлении «дуэнде» он «как будто переносился на арену боя быков, и, воодушевленный, не чувствовал перед собой опасности» [цит. по 20: 45]. Ф. Г. Лорка подчеркивал неуловимую сущность «дуэнде», явления, которое «ни один философ не объяснит»: «Но путей к "дуэнде" нет ни на одной карте, ни в одном уставе» [80: т. 2, 393].

Между тем, кроме танцора существует еще один участник действия — зритель, на которого направлены все вышеописанные элементы творчества. Именно от реакции зрителя, в конечном счете, зависит признание мастерства артиста. В этой связи танец фламенко должен рассматриваться как средство эмоционального и творческого самовыражения не только для исполнителя, но и для зрителя, у которого также возникает мощный творческий импульс и чувство эмоциональной вовлеченности, определяемое автором как катарсис.

Примечательно, что некоторые проявления танца, воспринимаемые зрителем как явления близкие и созвучные его душе, характеризуются особой эмоциональной насыщенностью: «...это, как если бы внутри нас зазвучали струны, которые никогда до того не издавали звука, или силы, о существовании которых мы не подозревали, внезапно освободились...» [141: 12].

Подобные чувства зрителя свидетельствуют о том, что артист своим искусством создал архетипическую ситуацию, при которой «мы больше не индивидуальности, но племя; голос всего человечества звучит в нас». Согласно К. Г. Юнгу, секрет глубокого воздействия искусства заключается в том, что оно активизирует архетипический образ из бессознательного, переводя его на язык настоящего, что дает возможность «найти дорогу назад к самым изначальным истокам жизни» [141: 14]. Таким образом, влияние архетипа сильно потому, что через него говорит голос более мощный, чем голос отдельного индивида. Очевидно, именно благодаря воздействию архетипа, о Кармен Амайи современники говорили, что она танцевала как будто за всех людей цыганской нации с их многовековыми страданиями и болью.

Между тем, именно от понимания зрителем языка артиста зависит, достиг ли «дуэнде» своей цели.

Согласно семиотическому подходу к танцу, рассмотренному нами ранее, языковой структуре танца изначально присущи метафоричность и символичность, а движимое духом человеческое тело является основным средством передачи символов и архетипов. Архетипы и символы, неизменно присутствующие в любом проявлении танцевального искусства, позволяют танцу быть своеобразной формой культурной памяти, соединять прошлое с настоящим и будущим, а также объединять разные культуры.

Приведем примеры некоторых универсальных символов, существующих в танцевальном искусстве.

Например, опущенные плечи танцора символизируют подавленность, вскинутые вверх руки в сочетании с выпрямленной спиной — гордость, непокорность, веерообразные движения пальцами — цветок, нежность. Интерпретанту, то есть зрителю необходим определенный навык в истолковании движений, являющийся следствием жизненного опыта, и, вместе с тем, способностью к иррациональному мышлению. Значение языка танца, таким образом, определяется как невербальное, зримое и коренным образом отличное от значения слова.

Как отмечает М. Н. Жиленко, поскольку танец воздействует на глубинные структуры человеческой психики, зачастую минуя сознание, постижение смысла танцевальных движений происходит сверхрациональным интуитивным образом [244: 11].

Таким образом, «дуэнде» — это особое состояние сознания исполнителя, при котором происходит рост его внутренней энергии, обостряется восприимчивость к ритму и музыке, повышается способность гипнотического влияния на окружающих, при этом сам он находится в особом состоянии транса. Танцор имеет возможность импровизировать, находясь на вершине исполнительского мастерства.

В широком смысле, явление «дуэнде» — то состояние, в котором движение духа и тела становятся единым целым. Принимая во внимание, что танец фламенко обращен не только вовне, но и внутрь, внешне он демонстрирует движения сдержанные и зачастую напряженные, однако наполненные глубоким смыслом и патетикой.

Следовательно, фламенко не признает зрителя отчужденного и критически оценивающего. Зритель, способный к сотворчеству и сопереживанию, способный почувствовать выражаемый артистом феномен «дуэнде», испытывает катарсис — восторг и очищение души.

Катарсис в переводе с древнегреческого означает возвышение, очищение, оздоровление. В эстетике того периода катарсисом характеризуется эстетическое воздействие искусства на человека. Аристотель в трактате «Поэтика» называет катарсис очищением души искусством. По его мнению, катарсис — это особый комплекс ощущений, задачей которого является не какое-то абстрактное морально-нравственное очищение, но очищение ритуальное, сакральное, освобождение души от повседневных суетных страстей.

В сформировавшейся как наука современной психологии понятие катарсиса трактуется как процесс, характеризующийся высвобождением психической энергии или эмоциональной разрядкой, которые испытывает зритель при сопереживании артисту [177: 261].

Катарсис трактуется также как мистическое очищение души от грязи чувственности, телесности, страстей [185: 203].

Применительно к данному исследованию, катарсис у зрителей является обязательным условием и своеобразным индикатором наличия «дуэнде» у исполнителя. Потребность в нем столь велика, что, согласно историческому преданию, однажды, не испытав ожидаемого катарсиса, зрители одной из трагедий Эсхила забросали автора камнями [212]. Следует сказать, что сценическое исполнение танца фламенко выстроено по законам драматургии и является настоящим театральным действием, зачастую исполненным в жанре трагедии.

Итак, потребность облегчения души и ее возвышения заставляет зрителей стремиться на представления фламенко. Между тем, нет однозначного ответа на вопрос: является ли зритель только пассивным участником художественного действия или же он играет определенную роль в реализации катарсиса? Иными словами, что необходимо зрителю, чтобы увидеть и почувствовать «дуэнде» в танце фламенко, пережив тем самым катарсис? Восхищаясь искусством танца, М. Волошин отмечал, что им нельзя любоваться со стороны, его можно только творить самому [37: 397].

Современные театроведы утверждают, что зрителю необходимо не только поверить в происходящие на сцене события, но принять их как имеющие к нему непосредственное отношение. Специфика теат-

рального представления требует эмоционально-духовного единения артиста и зрителя [163: 332]. Так, у зрителя должна измениться картина мира, которая складывается в системе представлений обыденного сознания.

Как пишет в своих трудах Ф. Шлегель, происходит «прорыв в области связанного сознания» и проявляется «метафизическая перспектива» знания, которая зачастую представляется и сомнительной, и иллюзорной, и лишней с точки зрения обыденного сознания [135: 286–287]. В определенном смысле слова новое состояние сознания можно назвать «искусственным». Это состояние, как замечает Ф. Шлегель, «остаётся загадкой» для холодного, слишком отстраненного, несочувствующего миру искусства взгляда, является иллюзией, нереальностью, на этом основании подлежащей устранению. Применительно к танцу фламенко можно сказать, что феномен «дуэнде» не почувствует тот зритель, который не настроен и не готов его почувствовать. Сам же катарсис является напряженным процессом, недоступным для человека, далекого от истинного сотворчества. Таким образом, культивирование катарсиса позволяет радикальным образом менять мир в воображении, «ибо благодаря ему можно возвыситься над самим собой» [135: 286–287].

Так, посредством катарсиса искусство противостоит обыденной стороне реальности, унося зрителя в идеальный мир фантазии. Однако, для перемещения в мир прекрасного, который являет собой искусство, от зрителя требуются определенные усилия.

К этому утверждению можно присоединить взгляд С. Я. Крыжановской, акцентирующей готовность зрителя воспринимать представленное зрелище. Исследователь рассматривает зрелище как многофункциональное явление, общими свойствами которого являются ориентированность на зрителя и визуально-экспрессивная динамическая природа. Зритель участвует в создании зрелищного действия, являясь ориентиром для исполнителей, его взгляд является основным критерием. При этом в качестве зрителя могут выступать не только люди, но и боги, духи, мифические персонажи. С. Я. Крыжановская определяет специфику фольклорного зрелища тем, что представление обращено к культурно-однородной публике — соплеменникам, воспитанным на общих традициях, представляющих собой сведущую зрительскую аудиторию, готовую и способную воспринимать данное зрелище [77: 79–80]. Рассматривая по аналогии танец фламенко, можно сказать, что изначально он также исполнялся для культурно-однородной публики, представителей цыганских кланов, априори способных адекватно воспринять представление.

В этом смысле искусство фламенко имеет идентичные черты с направлением танца постмодерн. По словам Е. В. Кисеевой, хореографы постмодерна широко используют интерактивный метод

иммерсии — погружение зрителя в смоделированное художественное пространство, обладающее особыми пространственно-временными свойствами, тем самым побуждая его к активному участию в творческом процессе создания и исполнения танца — перформансу. При подобном интерактивном воздействии позиция зрителя, как реципиента, переориентирована на роль соавтора [247: 19].

В целях понимания механизма трансляции феномена «дуэнде» в танце фламенко и последующего возникновения катарсиса рассмотрим представление танца фламенко в качестве определенного коммуникативного акта. Для этой цели используем схему целостного коммуникативного действия Р. О. Якобсона, согласно которой выделяется шесть базисных элементов, соответствующих различным аспектам процесса речевой коммуникации [143: 306–319].

Р. О. Якобсон полагал, что наряду с лингвистикой семиотика, антропология, этнология и ряд других дисциплин могут быть объединены в рамках теории, изучающей все виды обменов в человеческом обществе. Так, на основе схемы коммуникативного акта Р. О. Якобсона представим танец фламенко в качестве акта коммуникации (см. рис. 2).

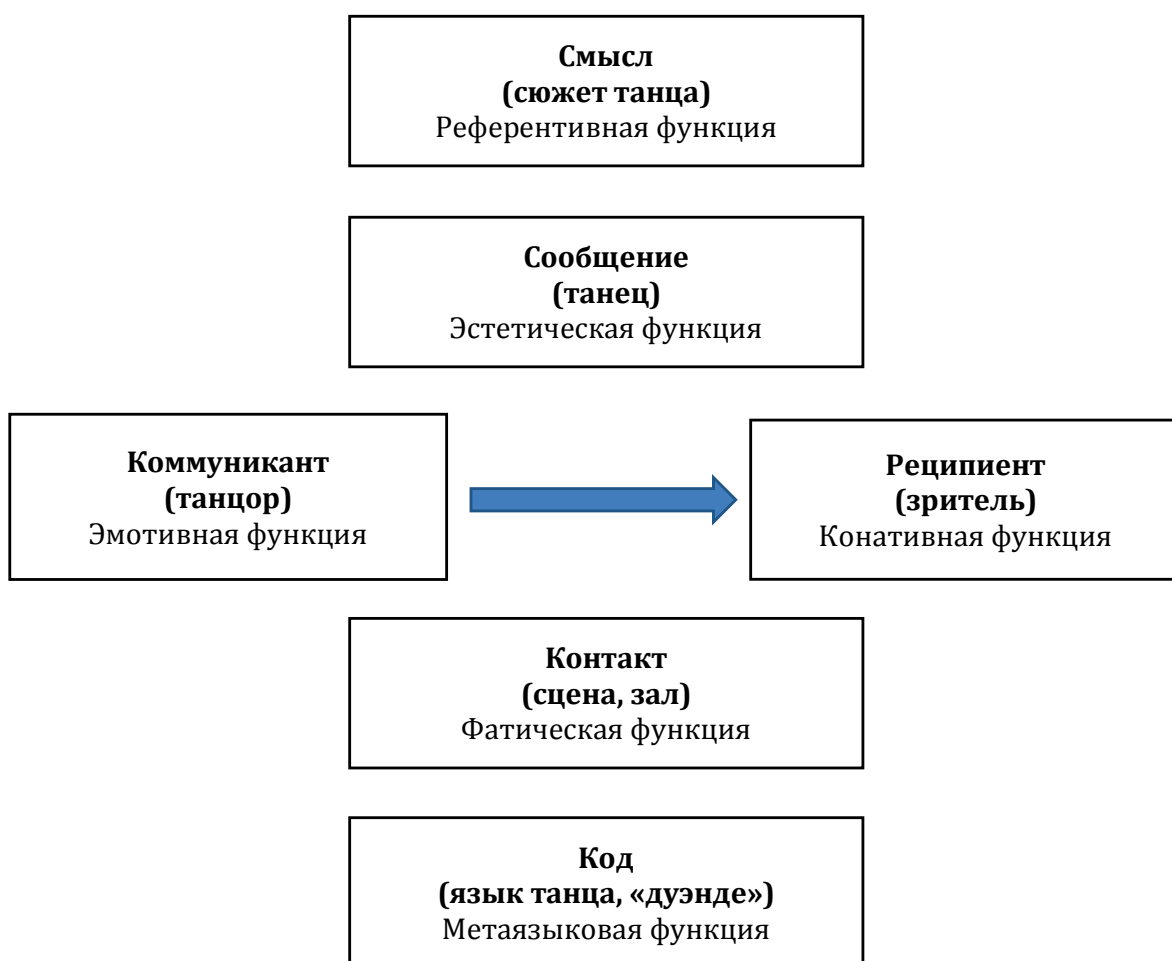


Рис. 2. Танец фламенко в качестве акта коммуникации

При рассмотрении танца фламенко как акта коммуникации можно предположить, что на этапе **смысл** танцор вкладывает в свой танец энергию «дуэнде». В качестве **кода** используется ритмопластичский язык танца: набор характерных движений, поз, жестов, мимика. Оба эти аспекта тесно связаны с семантической стороной коммуникации, предполагая, что участники адекватно понимают используемый язык. В качестве **контакта** выступает сцена и зрительный зал. При этом именно на этапе **код** происходит восприятие зрителем «дуэнде», транслируемого исполнителем.

На рис. 2 указаны также функции коммуникационного акта, определяющие значимость соответствующего элемента в акте коммуникации.

1) **Эмотивная** функция служит для самовыражения личности танцора в начале акта коммуникации. Примечательно, что для танца фламенко не характерно проявление исполнителем светской любезности на сцене — поклоны, реверансы, улыбки. Зачастую танец начинается с позиции «спиной к зрителю».

2) **Референтивная** функция определяет сам танец и вкладываемый в него смысл. Именно с ее помощью исполнитель передает зрителю «частицу своей души», иными словами — «дуэнде».

3) **Эстетическая** функция проявляется в подборе наиболее подходящих и грациозных поз, а также в выборе костюма и аксессуаров для танца.

4) **Фатическая** функция проявляется в поднятии и опускании занавеса в концертном зале, настраивая зрителя на начало и завершение представления.

5) **Метаязыковая** функция определяет, насколько данный танец понятен зрителю, способен ли тот воспринять передаваемый танцором «дуэнде», либо почувствовать отсутствие такового.

6) **Конативная** функция определяет ответную реакцию зрителя — от аплодисментов и наступления катарсиса до полного равнодушия и безучастности.

Примечательно, что эти же основные аспекты лежат в основе психологии убеждения, разработанной в подходе Д. Майерса [84: 648]. В определенном смысле танец фламенко, представленный на суд зрителя, можно считать актом убеждения, поскольку исполнитель должен «убедить» зрителя искренне поверить в происходящее на сцене, испытав катарсис. Согласно Д. Майерсу, эффективность убеждения во многом зависит от личности коммуникатора, который должен выглядеть уверенным в себе, поддерживая зрительный контакт с аудиторией, вызывать доверие. В нашем случае коммуникатором выступает исполнитель танца. О характере самого сообщения исследователь говорит, что более убедительными являются те из

них, которые наиболее выразительны и «врезаются в память». Это справедливо и в отношении танца фламенко, который должен запомниться зрителю благодаря заложенному в нем воздействию архетипа. Эффективность убеждения зависит и от способа коммуникации, причем наиболее действенным каналом Д. Майерс считает личный контакт с аудиторией [78: 650–652]. Проводя аналогии с представлением танца фламенко, можно предположить, что зритель будет испытывать более насыщенные переживания от «живого» концерта фламенко, нежели от увиденного по телевизору. Кроме того, эффективность коммуникации определяется тем, какие мысли возникают у аудитории в ответ на получаемое сообщение. Применительно к танцу фламенко в качестве мысленной ответной реакции аудитории выступает катарсическое ощущение восторга.

Таким образом, танцевальное представление, рассматриваемое с точки зрения акта коммуникации, содержит в себе две точки функционирования феномена «дуэнде»: трансляция «дуэнде» исполнителем в аспекте *смысл* и восприятие «дуэнде» зрителем в аспекте *код*. При адекватном прохождении процесса ритмопластической коммуникации через эти два аспекта наступает характерная реакция зрителя — катарсис. Так явление «дуэнде», проходя через все аспекты коммуникации, в конечном счете, замыкается на реакции реципиента.

### **Выводы по главе**

В данной главе представлен всесторонний анализ испанского танца фламенко в рамках культурологического подхода, затрагивающий важнейшие аспекты формирования, развития и характера этого искусства. Акцентируется ведущая роль цыганской культуры в зарождении культурной формы фламенко, которое оказалось закономерным результатом поликультурной, эклектичной среды Испании XV–XVI веков, находившейся под длительным господством арабских традиций, когда юг Испании представлял собой территорию смешения европейской и ближневосточной культуры.

Из всего вышеизложенного в главе следует, что фламенко, народный танец андалусских цыган, прошедший долгую эволюцию с XV века и объединивший в себе восточные, индийские, арабские, еврейские и, собственно, испанские культурные традиции, способен выражать наиболее глубокие чувства, неся в себе идею протеста и борьбы угнетенного народа.

Между тем, исследователи обладают недостаточным количеством достоверных данных, чтобы точно определить этимологию термина «фламенко», а также все социокультурные механизмы формирования этой формы народной культуры. Спустя пять столетий



искусство фламенко превратилось из герметично закрытой формы цыганского фольклора в одно из самых популярных и востребованных направлений в мировой культуре. Несмотря на то, что фламенко подверглось ряду нововведений, в настоящее время оно все же сохранило, в основном, свой первоначальный облик.

В главе рассматривается вопрос этимологии слова «фламенко», вызывающий научные споры. Исследователями предлагаются различные трактовки данного термина: «фламандский певец», «выскачка» (К. Симорра), «цыгане» (Дж. Борроу), «беглый крестьянин» (Б. Инфанте), «огонь» (Ф. Г. Лорка), «фламинго» (Р. Марино) и др. Позиция авторов совпадает с мнением, считающим ключевым понятие «пламя» (лат. *flamma*). Кроме того, исследуется процесс проникновения и распространения танца фламенко на территории России в середине XIX века, где оно было восторженно принято и поддержано. Подчеркивается, что в этот период в России наблюдалось бурное развитие культуры в русле романтизма, а в обществе назревали настроения протеста, что соответствовало характеру танца фламенко.

Неотъемлемым элементом искусства фламенко является феномен «дуэнде» — состояние наивысшего творческого подъема исполнителя, гипнотически воздействующего на зрителя. В данной главе впервые предлагается научная трактовка понятия «дуэнде», возникающего в результате синтеза сознательных и бессознательных элементов психической реальности исполнителя, представляя собой особое состояние сознания, при котором происходит подъем внутренней энергии, обостряется восприимчивость к ритму и музыке, повышается способность импровизации и гипнотического влияния на зрителя. Авторами разработана структурно-семиотическая модель феномена «дуэнде», представленная пятью элементами, расположенными в циклической последовательности: воображение, творческое вдохновение, эмоциональная отдача, импровизация и транс. При взаимодействии данных элементов друг с другом у зрителя возникает характерная ответная реакция восхищения и эмоциональной вовлеченности — катарсис. Так, танец фламенко представляется актом коммуникации, при котором происходит передача феномена «дуэнде» от исполнителя зрителю. Способность последнего воспринимать этот феномен требует активного сотворчества и сопереживания артисту. В данной главе подробно рассматривается каждый элемент феномена «дуэнде»: его определение, подходы к изучению, проявление в танце и т. д. Так, воображение является первичным условием для возникновения творческого процесса и создания хореографического образа. При помощи

вдохновения — состояния эмоционального подъёма в танце воплощается идея, образ, созданные в воображении. При помощи эмоциональной отдачи эти образы окрашиваются глубокими душевными переживаниями исполнителя, что имеет большую ценность в искусстве фламенко. Благодаря импровизации танец фламенко оказывается неподдельным, его невозможно симитировать или скопировать — можно только «сотворить» самостоятельно. Транс демонстрирует полную отдачу исполнителя процессу танца при четком ощущении ритма и владении танцевальной техникой.

## **Глава 3. СПЕЦИФИКА ТАНЦА ФЛАМЕНКО В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА ВЛАДИВОСТОКА**

### **3.1. Анализ мотивационных аспектов занятия танцем фламенко в современной российской культуре**

Из всего изложенного ранее следует, что танец в наши дни является неотъемлемой частью повседневной культуры, выполняя различные функции в современном обществе и являясь способом развлечения и досуга, средством для поддержания физической формы и релаксации, способом самовыражения и невербальной коммуникации. Все это справедливо и в отношении танца фламенко, казалось бы, чужеродного элемента в российской культуре. Между тем, культурология в настоящее время актуализирована вопросом интеграции некоторых сугубо национальных проявлений культуры в мировую общечеловеческую культуру.

С. Е. Ячин подробно описывает явление метакультурного эффекта, который заключается в процессе заимствования опыта другой культуры, оцениваемого как необходимый, на основе сопоставления знания другой культуры и рефлексивного осознания своей. Метакультурный эффект основывается на принципе инаковости, предполагающем глубокое осознание идентичности своей культуры и культуры отличной от своей, а также на принципе комплиментарности, предполагающем творческое взаимодействие обеих культур. Так, метакультурный путь межкультурного взаимодействия представляется оптимальной моделью сосуществования и соразвития мировых культур. Результатом метакультурного эффекта становится осознанное взаимообогащение культур [146: 114–116]. Примером метакультурного эффекта является проникновение искусства фламенко в культурную среду России и последующее развитие школ танца фламенко на ее территории.

К этому можно присоединить мнение А. В. Алепко, который подчеркивает, что в условиях глобализации особую важность приобретает межкультурная компетентность личности. Современному человеку необходимо быть открытым и «гибким» по отношению к другим культурам, владеть определенным объемом знаний о культурном многообразии общества. Так, во всем мире актуальность приобретает идея поликультурного образования, нацеленного на развитие межкультурного диалога, способствующего взаимообогащению, гуманизму и прогрессу [18: 79]. Это подтверждается мнением В. А. Ересько, который считает, что успешная социализация в межкультурном пространстве требует от личности большой доли толерантности, и ее

необходимо целенаправленно прививать в высших учебных заведениях. Так, художественно-творческая деятельность, в частности, в хореографическом коллективе способствует формированию толерантной культуры молодежи, поскольку заложенные в танце социокультурные ориентации, как телесные, так и духовные, позволяют ему играть существенную роль в процессе полноценной социокультурной адаптации личности [241].

Итак, зададимся вопросом: что в условиях поликультурного мирового пространства побуждает носителей российской культуры погружаться в иную этническую среду, осваивая национальный танец андалусских цыган, который постепенно становится частью современной культуры России? Автор предполагает, что побудительной силой служит стремление к самовыражению и эмоциональной аффектации, обусловленных взрывным характером танца. Примечательно, что во многих городах России имеются школы и студии танца фламенко, которые весьма востребованы среди населения. Особенностью функционирования подобных школ является то, что они в большинстве своем являются самодеятельными танцевальными коллективами, в состав которых входят любители, исполняющие танец фламенко в свободное от основной работы время. При этом сам ведущий педагог, являясь зачастую профессиональным хореографом, осваивает танец фламенко самостоятельно посредством обучающих курсов и мастер-классов профессиональных испанских исполнителей фламенко. Между тем, российские самодеятельные коллективы танца фламенко имеют явную тенденцию к творческому росту: по мере повышения уровня исполнительского мастерства и получения признания публики некоторые коллективы переходят в разряд профессиональных, участвуя в престижных танцевальных конкурсах и выступая с концертами на сценических площадках на коммерческой основе [5], [15] (Приложение 5. «Фотографии выступлений Театра фламенко "Veso del Fuego" в г. Владивостоке»). Таким образом, самодеятельность становится «кузницей кадров» профессионального искусства.

В этой связи следует подчеркнуть, что художественная самодеятельность есть одна из форм народного творчества людей, занимающихся искусством в дополнение к своей основной профессии. Самодеятельность включает в себя создание и исполнение художественных произведений силами любителей, выступающих в студиях и кружках при домах народного творчества, в культурно-просветительных учреждениях, в различных производственных организациях. В нашей стране художественная самодеятельность стала активно развиваться в период становления СССР, когда правительство целенаправленно создавало условия для развития творческого потенциала, что служило важным условием формирования духовной составляющей и эстетического воспитания советского народа.

В дальнейшем художественная самодеятельность получила широкий размах, охватив почти все виды и жанры исполнительского и прикладного искусства. Согласно советской идеологии, занятия художественной самодеятельностью способствовали духовному обогащению, всестороннему развитию личности и культурной организации досуга [56]. Между тем, после распада СССР и вплоть до недавнего прошлого, когда стали активно развиваться различные формы творческого, культурного и спортивного досуга, большинство работающих людей были лишены столь необходимой возможности творческого самовыражения. Таким образом, занятия в школе танца фламенко гармонично сочетают в себе как форму художественной самодеятельности, так и форму умеренной физической нагрузки, способствующей снятию мышечных зажимов по окончании рабочего дня.

В зарубежной научной мысли бытует мнение о том, что увлеченность танцами характерна для представителей творческих профессий. Так, по словам Р. Флориды, в начале XX века в обществе сформировался «креативный класс», который определяется как социальный класс, представители которого, в отличие от аристократии и рабочего класса, зарабатывают на жизнь, проектируя и создавая что-то новое [126: 12, 23]. К нему относятся люди творческих, интеллектуальных профессий, а также управленческий персонал. Согласно Р. Флориде, креативный класс характеризуется стремлением к индивидуальности, творческому самовыражению, открытостью новому опыту, а также предпочтением активных форм досуга после интеллектуальной деятельности.

Однако на основании многолетних наблюдений автора за развитием отечественных школ фламенко, проведенных интервью с российскими исполнителями фламенко, а также анализа анкет, суммирующего род занятий респондентов и период обучения этому виду танца, можно утверждать, что на Дальнем Востоке России в начале XXI века лица, увлеченные танцем фламенко, представляют собой прослойку деловых людей, занятых не столько творческим, сколько умственным монотонным трудом: экономисты, бухгалтера, юристы, медицинские работники, преподаватели, менеджеры разного уровня и т. д., в деятельности которых преобладает рутина, психоэмоциональные и умственные перегрузки, а также ощущается недостаток креативного начала, эмоциональной свободы и физической активности. При том, что эти люди достаточно культурно развиты, они стремятся к удовлетворению своих духовных потребностей и творческому самовыражению. Соответственно, танец фламенко можно назвать увлечением или способом проведения досуга, который свойственен деловым людям, страдающим от недостатка креатива, самовыражения и различных психоэмоциональных зажимов, а также от психологии рыночной экономики, довлеющей над личностью в современном

обществе, повсеместного господства информационных технологий и компьютерной зависимости, что значительно подавляет и ограничивает духовное развитие. Не менее негативно отражается на них и малоподвижный образ жизни, свойственный им в повседневной жизни.

Таким образом, танец, в частности, танец фламенко, отличающийся яркой эмоциональной насыщенностью, является одним из самых доступных способов реализации креативного потенциала, самосовершенствования и самоидентификации личности в социуме, а также служит средством доступа к личным эмоциям, предоставляя возможность исполнителю как разобраться в своих чувствах, так и получить физическую разрядку. Примечательно, что темпераментность танца фламенко неизбежно отражается на характере и мироощущении исполнителей. По мнению С. Липинской, этот танец тренирует определенные личностные и психологические качества, которые помогают исполнителю быть успешным не только на сцене, но и в жизни, повышая его уверенность в себе, самооценку и самодостаточность [202].

Вместе с тем, без осознания своего тела в кинестетическом процессе осознание собственных чувств и эмоций весьма затруднительно. Подтверждение этому находим в работе А. Старк, изучающей танец с позиций танцевально-двигательной терапии. Изменения положения тела, удерживание баланса, психомоторика, координирующая различные движения, влияют на восприятие внешних объектов, событий, а также на моторную реакцию на них. Это кинестетическое ощущение играет ведущую роль в формировании собственного эмоционального осознания и ответных реакций личности [215]. посредством осознания в кинестетическом процессе своих эмоций и чувств человек высвобождает энергию для творческой конструктивной работы. Согласно М. Фельденкрайзу, осознание — высшая стадия человеческого развития, поддерживающая гармоничную «правильность» деятельности тела. Чем полнее развито в человеке осознание, тем он более способен адекватным образом удовлетворять свои желания [124: 131]. При рассмотрении танца фламенко в аспекте телесности необходимо отметить, что подчеркнута прямая спина танцора фламенко с характерным прогибом назад в сочетании с ритмичными ударами сапатеадо является телесным проявлением его самодостаточности, гордости и готовности принять вызов судьбы.

В современном российском обществе занятия танцем фламенко рекомендуются в лечебно-профилактических целях в качестве программ курсов арт-терапии, танцевально-двигательной терапии и лечебной физкультуры, нацеленных на раскрытие творческого потенциала личности, психофизической релаксации, снятия мышечного напряжения и укрепления опорно-двигательного аппарата (см. Приложение 4. Акт внедрения результатов исследования).

По мнению М. В. Дашутиной, танец фламенко предоставляет личности уникальную возможность, при которой некоторые подавленные, нереализованные стороны «Я» воплощаются в реальности, становясь принятыми [49: 34]. Таким образом, фламенко предоставляет российскому исполнителю глубже проникнуть в свой внутренний мир, яснее осознать свои чувства и эмоции, а также получить новый эмоциональный опыт и по-новому ощутить пластику своего тела, испытав радость перевоплощения.

В целях анализа увлеченности россиян танцем фламенко, представленных жителями Дальневосточного региона, в период с 2006 по 2015 годы авторами было проведено социологическое исследование в рамках г. Владивостока, выявляющее мотивационные аспекты занятия этим видом танца. Используя метод анкетирования, были опрошены представители разных возрастных групп и сфер деятельности. Выборка респондентов представляла собой аудиторию студентов Владивостокского государственного университета экономики и сервиса, а также аудиторию служащих различных предприятий и организаций г. Владивостока, в числе которых были преподаватели, медицинские работники, экономисты, юристы и др. Всего в анкетировании приняли участие 1000 человек, из которых 67 % представлены женским, а 33 % — мужским полом; 18 % танцевали фламенко в разные периоды своей жизни, а 27 % выразили желание заниматься этим танцем.

За основу определения мотивационных аспектов была принята методика М. Р. Гинзбурга [191]. Были выделены четыре основные сферы мотивации респондентов: мотивация познания, социальная, самооценочная и креативная мотивация, в каждой из которых содержатся определенные мотивы (см. Таблицу 4). Вопросы анкеты соответствовали различным типам мотивов, раскрывая разные степени значимости того или иного мотива (см. Приложение 1, анкета-опросник 1. «Определение мотивов увлеченности танцем фламенко»). Сферу познания и креативную условно можно отнести к внутренним мотивационным сферам, а самооценочную и социальную — к внешним.

Таблица 4

#### Модель мотивационной структуры респондентов

Мотивационная сфера	Мотивы
Сфера саморазвития	Познавательный мотив
Социальная сфера	Мотив протеста Мотив аффилиации
Самооценочная сфера	Мотив достижения Мотив поддержания физической формы
Креативная сфера	Эмоциональный мотив Мотив творчества

Первым шагом в процессе обработки результатов было разделение заполненных анкет на три группы в зависимости от возраста респондентов (младшая, средняя и старшая возрастные группы), поскольку, согласно предположению автора, основанном на многолетнем наблюдении, мотивация к занятию танцем фламенко в значительной степени зависит от возрастного фактора. Так, лица старшего возраста более увлечены танцем фламенко в виду того, что этот танец дает возможность выхода глубоким чувствам и проявления темпераментности.

На следующем этапе обработки результатов в каждой возрастной группе были отдельно суммированы положительные, отрицательные и неопределенные ответы респондентов по каждому вопросу. На этом этапе был сделан вывод относительно тех вопросов, в которых преобладали отрицательные и неопределенные ответы: данные факторы не играют роли в мотивации респондентов. Так, вопросы, раскрывающие мотив достижения, оказались незначимыми для большинства респондентов. Также недостаточно показательным с точки зрения мотивации оказался фактор протеста для младшей возрастной группы, в отличие от старшей и средней.

Третий этап обработки результатов касался анализа утвердительных ответов. Утвердительные ответы во всех возрастных группах были обработаны в зависимости от указанной в анкете степени значимости того или иного мотивационного фактора, соответствуя четырем степеням: «не имеет значения», «частично значимо», «заметно значимо» и «очень значимо». Последний этап, аналитический, предполагал интерпретацию полученных результатов. На основании количественных данных были выявлены тенденции в структуре мотивации, что по большей части было подтверждено качественными данными: наблюдениями автора и проведенными интервью.

Согласно полученным результатам, степень мотивации к занятию фламенко варьируется в зависимости от возраста респондентов. Так, категорию лиц от 18 до 23 лет, представленную в основном студентами, в целом отличает более поверхностная увлеченность танцем фламенко по сравнению с другими возрастными группами, что выражается в преобладании внешних мотивов социальной и самооценочной сферы, не связанных, собственно, с танцем. Кроме того, осведомленность о фламенко здесь ниже, чем у более зрелых респондентов, о чем свидетельствует часто встречающаяся формулировка ответа «трудно сказать». Тот факт, что молодежь менее увлечена фламенко, чем лица старшего возраста, подтверждается и высказываниями педагогов-хореографов школ фламенко. Так, руководитель студии фламенко фитнес-клуба «Мастер Джим», г. Владивостока Ирина Копыл говорит в одном из своих интервью: «На примере нашего клуба могу сказать, что танцуют фламенко женщины около



тридцати лет и старше. Как говорят мои коллеги, до фламенко нужно "дорасти", созреть психологически» [197].

Эту тенденцию отмечают также некоторые зарубежные исследователи фламенко, в частности, И. Гоулет, которая считает, что увлеченность танцем фламенко и мастерство исполнения возрастают пропорционально возрасту исполнителя [154: 83]. Подтверждение этому находим в высказывании испанского поэта Ф. Г. Лорка, который в одной из своих лекций о «дуэнде» писал следующее: «Однажды на танцевальном конкурсе в Хересе-де-ла-Фронтера первый приз у юных красавиц с кипучим, как вода, телом вырвала восьмидесятилетняя старуха — одним лишь тем, как она вздымала руки, закидывала голову и била каблуком по подмосткам» [80: т. 2, 395].

Что касается средней возрастной группы, представленной респондентами от 24 до 34 лет, то она не сильно отличается от предыдущей. В данном случае также лидируют внешние факторы, однако акцент смещается в сторону мотивов поддержания физической формы и протеста. Наиболее увлеченной и заинтересованной оказалась старшая возрастная группа, представленная респондентами от 35 до 60 лет. В ответах наблюдается большая осведомленность о танце фламенко, что выражается в редко встречающихся неопределенных ответах. Между тем, все три возрастные группы объединяет восторженное отношение к фламенко, что выражается в абсолютном лидерстве эмоциональных мотивов. Рассмотрим более подробно структуру мотивации в исследуемых возрастных группах. В нижеследующих таблицах указывается процентное соотношение числа опрошенных в зависимости от возраста и степени значимости того или иного мотивационного фактора, раскрывающих различные мотивы увлеченности.

Мотивационная сфера **саморазвития**, представляющая познавательный мотив, значительно различается у трех возрастных групп. Так, у студенческой аудитории она, в целом, снижена. Вопросы, раскрывающие мотивы саморазвития для потенциального исполнителя танца фламенко указанного возраста, не являются значимыми факторами для большинства респондентов (см. таблицу 5).

Таблица 5

**Сфера саморазвития, познавательный мотив. Рассматриваемый вопрос:**  
**«Считаете ли Вы, что танец фламенко способствует изучению культуры Испании?»**

Степень значимости мотивационного фактора	Возраст 18–23 лет	Возраст 24–35 лет	Возраст 36–60 лет
<b>3</b> (очень значимо)	17 %	22 %	34 %
<b>2</b> (заметно значимо)	15 %	20 %	12 %
<b>1</b> (частично значимо)	12 %	7 %	4 %
<b>0</b> (не имеет значения)	2 %	–	–

Познавательный мотив соответствует **коммуникативной функции** танца. Указанный в таблице 5 вопрос раскрывает взаимосвязь искусства фламенко с испанской культурой. Являясь в наши дни признанным национальным символом Испании, в разные периоды своей истории танец фламенко был преследуемым видом искусства, закрытым, считавшимся то вульгарным, то, в дальнейшем, напротив, элитарным и т. д. Знание этих вех эволюции фламенко свидетельствует о познании культуры страны изучаемого танца в целом.

Данные таблицы 5 свидетельствуют о том, что в целом познавательный мотив снижен у молодой возрастной группы по сравнению с лицами старшего возраста: 54 % опрошенных на данный вопрос ответили отрицательно. При этом, из 46 % респондентов, ответивших положительно на поставленный вопрос, для 17 % указанный фактор является очень значимым, в то время как для 12 % он частично значим, а для 2 % вообще не имеет значения. В средней возрастной группе положительно ответили на данный вопрос 49 % респондентов, а в старшей — 50 %. Причем для последних этот мотив, хотя и не является ведущим, но достаточно важен: для 34 % респондентов он имеет наивысший балл значимости, и всего лишь для 4 % значим частично. Очевидно, что с возрастом интерес к познанию мира, в том числе посредством танца фламенко, возрастает.

Другой раскрывающий познавательный мотив вопрос «Согласны ли Вы с тем, что танец фламенко является ярким культурным феноменом?», в основном у всех респондентов получил утвердительный ответ, хотя при этом средний балл значимости этого фактора соответствовал позиции (1), что свидетельствует о несущественной роли данного мотивационного фактора. Следующий вопрос подобного плана «Согласны ли Вы с тем, что танец фламенко способствует расширению кругозора его исполнителем?» также не является показательным с точки зрения мотивации, поскольку при общих 54 % утвердительных ответов лишь для 8 % респондентов старшей и для 7 % респондентов средней группы данный фактор имеет высший балл значимости (3); при этом для 13 % и 16 % он частично значим. Таким образом, только один фактор познавательного мотива, указанный в таблице 5, оказался релевантным в структуре мотивации старшей возрастной группы.

**Социальная мотивация** к занятию танцем фламенко представлена мотивами протеста и аффилиации, причем у респондентов самой молодой группы акцент смещается в сторону факторов моды, что свидетельствует о восприятии танца фламенко как эффектного модного тренда без особого вникания в его суть. В свою очередь, мотивы протеста, которые изначально заложены в основе искусства фламенко, получают более низкий балл значимости у респондентов млад-

шей группы, выделяясь, однако, более значительно в средней и лидируя в старшей возрастных группах.

Таблица 6

**Социальная сфера, мотив протеста. Рассматриваемый вопрос:  
«Согласны ли Вы с тем, что танец фламенко учит исполнителя,  
образно говоря, не плыть по течению в жизни?»**

Степень значимости мотивационного фактора	Возраст: 18–23	Возраст: 24–35	Возраст: 36–60
<b>3</b> (очень значимо)	22 %	40 %	52 %
<b>2</b> (заметно значимо)	25 %	32 %	22 %
<b>1</b> (частично значимо)	12 %	6 %	3 %
<b>0</b> (не имеет значения)	3 %	–	–

Мотив протеста, рассматриваемый в таблице 6, выражает соответствующую **функцию протеста**, а также **идентификационную функцию** танца. Указанный вопрос тесно связан с первоосновой создания искусства фламенко, зародившегося как ответная реакция цыган на принуждение вести не свойственный им образ жизни. В XV–XVI веках андалусские цыгане не пожелали мириться с несправедливостью, заложив данную психологическую установку в музыку и танце фламенко, которая актуальна и в наши дни. Согласно таблице, наиболее мотивационно значимым данный фактор оказался для старшей и средней возрастной группы. Для большинства представителей старшей категории (52 %) мотив протеста при занятии танцем фламенко имеет достаточно большое значение (3). В то время как наименее значимым этот фактор оказался для самой молодой группы, в которой 12 % респондентов поставили его на низшее значение (1), а 3 % вообще оценили как незначимый (0). Между тем, по словам хореографа Ирины Копыл, фламенко — это танец для людей, внутри которых зреет «...своеобразный протест против скучной, однообразной жизни, проявление неукротимого желания "дышать полной грудью" — и этим чувствам нет возрастных ограничений» [197].

Другой вопрос, раскрывающий мотив протеста, «Согласны ли Вы с тем, что танец фламенко помогает выплеснуть энергию, которая накапливается в человеке, не находя выхода?», обусловлен тем, что он выражает протест против рамок, ограничивающих эмоциональные проявления человека. Все три возрастные группы единодушно (от 68 % до 75 %) подтверждают это предположение, причем для старшей группы это свойство танца фламенко является наиболее актуальным (33 % респондентов оценили данный фактор как очень значимый).

Следующий вопрос, соответствующий этому же мотиву, «Считаете ли Вы, что танец фламенко так привлекателен для российских

женщин, потому что он позволяет им почувствовать себя "роковой женщиной"», косвенно выражает протест против общепринятых этических норм поведения в отношении с противоположным полом. Желание казаться «роковой женщиной» хотя бы во время танца отвечает стремлению исполнительницы к эпатажу, символизируя своеобразный протест против социально-приемлемых моделей добродетели и морали. Между тем, этот вопрос набрал 67 % неопределенных ответов «трудно сказать», и лишь из 25 % положительных ответов всех трех возрастных групп максимально значимым он оказался для 10 % респондентов. Таким образом, гендерный аспект протеста не является показательным в мотивационной структуре участников данного исследования.

Таблица 7

**Социальная сфера, мотив аффилиации. Рассматриваемый вопрос:**  
**«Согласны ли Вы с тем, что танцоры фламенко находятся в кругу близких по духу людей?»**

Степень значимости мотивационного фактора	Возраст 18–23 лет	Возраст 24–35 лет	Возраст 36–60 лет
<b>3</b> (очень значимо)	62 %	68 %	73 %
<b>2</b> (заметно значимо)	9 %	10 %	17 %
<b>1</b> (частично значимо)	8 %	5 %	2 %
<b>0</b> (не имеет значения)	–	–	–

Мотив аффилиации выражает **идентификационную и коммуникативную функцию** танца. Указанный в таблице 7 вопрос раскрывает, насколько чувство сопричастности коллективу значимо для занятия танцем фламенко. Из материала, изложенного ранее, следует, что искусство фламенко является особым образом жизни, объединяющим соответствующе настроенных людей. Можно сказать, что танцевальный коллектив фламенко представляет собой определенную субкультуру, несколько не типичную для российского менталитета.

Результаты, указанные в таблице 7, говорят о том, что занятия танцем фламенко способствуют формированию особой социальной среды, в которой респонденты чувствуют себя комфортно и эмоционально защищенными. Это подтверждается процентным отношением положительно ответивших на данный вопрос: 79 % — в возрасте от 18 до 23 лет; 83 % — от 24 до 35 лет; 92 % — от 36 до 60 лет. Чувство психологического единения посредством фламенко наиболее значимым оказалось для старшей возрастной группы (73 %). Для молодой и средней возрастных групп этот фактор также мотивационно значим, хотя и в несколько меньшей степени. Очевидно, что лица старшего возраста все-таки больше нуждаются в эмоциональной поддержке, находя ее в занятиях по интересам, в частности, в школе танца фламенко.

**Социальная сфера, мотив аффилиации. Рассматриваемый вопрос:  
«Считаете ли Вы, что танец фламенко воспринимается  
в современном обществе как модный?»**

Степень значимости мотивационного фактора	Возраст: 18–23	Возраст: 24–35	Возраст: 36–60
3 (очень значимо)	45 %	33 %	12 %
2 (заметно значимо)	32 %	20 %	14 %
1(частично значимо)	3 %	5 %	3 %
0 (не имеет значения)	–	5 %	4 %

Принимая во внимание архаичность происхождения и народные корни танца фламенко, нельзя отрицать, что в настоящее время этот танец прочно занял свое место среди наиболее востребованных танцевальных направлений. Данный вопрос (см. таблицу 8) был задан для того, чтобы понять, считают ли респонденты танец фламенко модным явлением, и насколько этот факт для них важен.

Двигаясь в русле современного тренда, не отставая от моды, человек удовлетворяет свою потребность в аффилиации тем, что он находится среди подобных себе. Данные таблицы 8 свидетельствуют о том, что этот аспект аффилиации больше характерен для самой молодой возрастной группы (45 %), несколько менее характерен для средней (33 %) и наименее всего присущ старшей возрастной группе (12 %).

Таким образом, актуальность различных аспектов мотива аффилиации: следование моде и чувство сопричастности, варьируется в зависимости от возраста респондентов.

**Самооценочная мотивация, мотив достижения. Рассматриваемый  
вопрос: «Согласны ли Вы с тем, что танец фламенко помогает обрести  
уверенность в себе его исполнителю?»**

Степень значимости мотивационного фактора	Возраст: 18–23	Возраст: 24–35	Возраст: 36–60
3 (очень значимо)	6 %	54 %	63 %
2 (заметно значимо)	25 %	34 %	27 %
1(частично значимо)	55 %	3 %	5 %
0 (не имеет значения)	3 %	–	–

Данный мотив соответствует **экспрессивной функции** танца (см. таблицу 9). Вопрос, указанный в таблице 9, связан с получением определенного практического результата от занятий танцем, который воспринимается самим исполнителем как некое достижение. Не секрет, что обретение уверенности в себе является желанной целью

многих представителей современного общества, что и приводит их, в том числе, в танцевальные залы. Тот факт, что танец фламенко способствует развитию уверенности в себе, признают большинство респондентов. «Фламенко дает необычайный психологический эффект, — отмечает одна из учениц студии фламенко фитнес-клуба "Мастер Джим", — уверенность в себе, в своих силах. Если на работе я должна быть спокойной и уравновешенной, то в ярком костюме фламенко могу ощутить себя в несколько другой "ипостаси", эмоционально выразиться, раскрыться» [197]. Между тем, данные таблицы 9 показывают, что этот мотивационный фактор наиболее актуален для старшей (63 %) и средней (54 %) возрастных групп, причем для лиц в возрасте от 36 до 60 лет его актуальность выше. Для лиц молодой возрастной группы обретение уверенности в себе посредством танца фламенко не является релевантным мотивом: лишь 6 % считают его очень значимым.

Следующий вопрос анкеты, раскрывающий мотив достижения, «Согласны ли Вы с тем, что танцуют фламенко те, кому нравится выступать на сцене?», выражает достижение танцором определенного уровня исполнительского мастерства. Однако данный вопрос оказался непоказательным, набрав 38 % отрицательных и 52 % неопределенных ответов.

Кроме того, мотив достижения представлен в анкете и другим вопросом: «Считаете ли Вы, что для тех, кто стремится реализовать свои танцевальные способности, танец фламенко является одним из лучших способов достичь этой цели?», который также оказался непоказательным, набрав 42 % отрицательных и 45 % неопределенных ответов. Таким образом, в целом, мотив достижения не является ведущим мотивом для занятий танцем фламенко.

Таблица 10

**Самооценочная мотивация, мотив поддержания физической формы.  
Рассматриваемый вопрос: «Считаете ли Вы, что танец фламенко помогает поддерживать хорошую фигуру?»**

Степень значимости мотивационного фактора	Возраст: 18–23	Возраст: 24–35	Возраст: 36–60
3 (очень значимо)	21 %	57 %	61 %
2 (заметно значимо)	22 %	12 %	17 %
1 (частично значимо)	14 %	3 %	2 %
0 (не имеет значения)	–	–	–

Данный мотив соответствует **функции поддержания физической формы**, при которой танец рассматривается с позиций телесно-ориентированного подхода. Вопрос, рассматриваемый в таблице 10, является актуальным, поскольку в современном обществе танец,

в том числе и фламенко, зачастую воспринимается как определенное направление фитнеса наряду с аэробикой. Действительно, занятия танцем фламенко обладают рядом свойств, способствующих совершенствованию физической формы: снятие мышечных зажимов, выпрямление осанки и развитие гибкости позвоночника, координация движений и развитие чувства ритма, укрепление мышц рук и ног и т. д. Отличительной чертой танца фламенко является особая позиция корпуса: выпрямленная спина с характерным легким прогибом назад, что формирует прямую осанку в любом возрасте.

Данные таблицы 10 отражают наибольшую значимость мотива поддержания физической формы для старшей (80 %) и средней возрастной группы (72 %). Очевидно, следует предположить, что для лиц в возрасте от 24 лет и старше вопрос хорошей физической формы стоит гораздо актуальнее, чем для студенческой молодежи, которая проявила наименьшую заинтересованность этим фактором: 14 % респондентов отметили низший балл значимости (1).

Другие вопросы анкеты, раскрывающие мотив поддержания физической формы: «Согласны ли Вы с тем, что танец фламенко способствует грациозности походки?» и «Согласны ли Вы с тем, что танец фламенко помогает развить координацию движений?» также подтверждают благотворное влияние танца на телесную практику, являясь, однако, недостаточно показательными с точки зрения мотивации. В вопросе, указанном первым, из 78 % положительных ответов всех возрастных групп для 45 % этот мотивационный фактор является всего лишь заметно значимым (2). В вопросе, указанном вторым, из 72 % положительных ответов почти половина респондентов (35 %) также поставили его на позицию «заметно значимо» (2).

Таблица 11

**Креативная сфера, эмоциональный мотив. Рассматриваемый вопрос:  
«Согласны ли Вы с тем, что увлеченность танцем фламенко обусловлена его страстностью?»**

Степень значимости мотивационного фактора	Возраст 18–23 лет	Возраст 24–35 лет	Возраст 36–60 лет
<b>3</b> (очень значимо)	56%	54%	60%
<b>2</b> (заметно значимо)	14%	12%	10%
<b>1</b> (частично значимо)	2%	4%	–
<b>0</b> (не имеет значения)	–	–	–

Эмоциональный мотив соответствует **экспрессивной функции** танца. Вопрос, указанный в таблице 11, раскрывает характер танца фламенко и желание выразить свои глубокие чувства и сильные

эмоции в танцевальном творчестве. Однако в данном случае эмоциональная окраска совсем иная, чем в русской народной пляске с ее безудержным весельем и удалью. Для танца фламенко характерно глубокое «проживание» танца внутри самого исполнителя подобно напряженному, внутреннему «монологу» [22]. По мнению испанского исполнителя и автора обучающей методики танца фламенко Х. Малаггии, российский менталитет значительно отличается от испанского. «Фламенко — это стиль жизни, там живет целая смесь разных энергий. Для меня это ритм, в котором я постоянно нахожусь... Если ты чувствуешь, что тебе нужно танцевать, нет ни одной причины, почему ты должен это откладывать... Думаю, нужно слушать себя, доверять своему телу. Иди за собой, своими чувствами, не строй стен, будь собой» [221].

Так, из таблицы 11 следует, что страстность танца фламенко является мотивом увлеченности для представителей всех групп (70–72 %). Однако данный эмоциональный мотив имеет наибольшее значение в старшей возрастной группе, где 60 % респондентов придают этому фактору наивысшее значение («очень значимо»). Другие группы мало чем отличаются друг от друга в данном вопросе, демонстрируя также высокую значимость этого мотива: 56 % (лица от 18 до 23 лет) и 54 % (лица от 24 до 35 лет).

Таблица 12

**Креативная сфера, эмоциональный мотив. Рассматриваемый вопрос:**  
**«Согласны ли Вы с тем, что внешняя красота танца фламенко (грациозность движений, выразительность жестов, яркость костюмов и т. п.) заставляет восхищаться танцорами?»**

Степень значимости мотивационного фактора	Возраст 18–23 лет	Возраст 24–35 лет	Возраст 36–60 лет
<b>3</b> (очень значимо)	51 %	58 %	60 %
<b>2</b> (заметно значимо)	21 %	13 %	18 %
<b>1</b> (частично значимо)	3 %	7 %	5 %
<b>0</b> (не имеет значения)	–	–	–

Данный вопрос (см. таблицу 12) отражает восторженное отношение наших соотечественников к экзотичному для российской культуры феномену искусства фламенко. Эмоциональное восхищение эстетической стороной танца не вызывает сомнений и является для многих россиян побудительным импульсом к освоению танца фламенко. Однако этот фактор, связанный с внешней стороной танца, скрывает от не носителей испанской культуры глубину и драматизм древнего искусства фламенко.



Данные таблицы 12 свидетельствуют о том, что восхищение эстетикой танца фламенко примерно в равной степени характерно для всех возрастных групп, являясь одним из ведущих мотивов.

Другой вопрос, раскрывающий эмоциональный мотив, «Согласны ли Вы с тем, что танец фламенко дает его исполнителю заряд положительной энергии?», обусловлен тем, что в современном обществе танец является одним из доступных средств гармонизации физического и духовного начала человека, благотворно влияя на его эмоциональную сферу.

Данный вопрос имеет аналогичное распределение ответов респондентов, как и предыдущий, подтверждая тенденцию к лидерству эмоциональных мотивов.

Таблица 13

**Креативная сфера, мотив творчества. Рассматриваемый вопрос:  
«Считаете ли Вы, что танец фламенко позволяет исполнителю импровизировать?»**

Степень значимости мотивационного фактора	Возраст 18–23 лет	Возраст 24–35 лет	Возраст 36–60 лет
<b>3</b> (очень значимо)	10 %	44 %	52 %
<b>2</b> (заметно значимо)	14 %	7 %	9 %
<b>1</b> (частично значимо)	2 %	4 %	3 %
<b>0</b> (не имеет значения)	4 %	4 %	–

Мотив творчества также выражает **экспрессивную и коммуникативную функцию** танца (см. таблицу 13). Данный вопрос раскрывает суть танца фламенко, заключающуюся в способности импровизировать при четко заданной структуре танца. Это умение является вершиной танцевального творчества, к которой должен стремиться каждый танцор фламенко. Насколько респонденты понимают это, и готовы ли они следовать за своим творческим импульсом к свободной импровизации в танце, определяется этим вопросом. Данные таблицы свидетельствуют о том, что представители студенческой аудитории не придают существенного значения импровизации в танце: только для каждого десятого из 30 %, ответивших утвердительно, этот фактор очень значим, причем для 4 % он не имеет значения. Между тем, с увеличением возраста респондентов возрастает и релевантность фактора импровизации: 44 % в средней и 52 % в старшей возрастной группе сочли этот фактор очень значимым. То есть готовность отдаваться творческому порыву, приводящему к импровизации, возрастает пропорционально возрасту респондентов.

**Креативная сфера, мотив творчества. Рассматриваемый вопрос:  
«Считаете ли Вы, что танцюя фламенко можно понять тайну "дуэнде"?»**

Степень значимости мотивационного фактора	Возраст: 18–23 лет	Возраст: 24–35 лет	Возраст: 36–60 лет
<b>3</b> (очень значимо)	8 %	13 %	18 %
<b>2</b> (заметно значимо)	12 %	9 %	8 %
<b>1</b> (частично значимо)	4 %	6 %	4 %
<b>0</b> (не имеет значения)	3 %	4 %	6 %

Этот вопрос (см. таблицу 14) является ключевым для данного исследования. Он был задан с целью понять осведомленность респондентов относительно «дуэнде» — неотъемлемого компонента танца фламенко, без которого это искусство невозможно, как было доказано в предыдущей главе данной работы.

Как показал анализ заполненных анкет, отраженный в таблице 14, представители всех возрастных групп имеют слабое представление о том, что такое «дуэнде», и, соответственно, не считают этот фактор мотивационно релевантным. Так, в молодой возрастной группе 73 % голосов пришлось в совокупности на отрицательные и неопределенные ответы, в средней группе этот показатель равен 68 %, а в старшей — 64 %. Кроме того, в этом вопросе балл значимости (0), соответствующий оценке «не имеет значения», набрал наибольшее количество ответов по сравнению с предыдущими вопросами. Однако даже в столь непоказательном с точки зрения мотивации факторе выделяется старшая возрастная группа, как наиболее мотивированная.

**Креативная сфера, мотив творчества. Рассматриваемый вопрос:  
«Согласны ли Вы с тем, что танец фламенко помогает танцору  
выразить свое творческое начало?»**

Степень значимости мотивационного фактора	Возраст 18–23 лет	Возраст 24–35 лет	Возраст 36–60 лет
<b>3</b> (очень значимо)	18 %	29 %	50 %
<b>2</b> (заметно значимо)	14 %	16 %	9 %
<b>1</b> (частично значимо)	9 %	4 %	6 %
<b>0</b> (не имеет значения)	2 %	4 %	–

Данный вопрос (см. таблицу 15) был задан с целью определить, находят ли жители города Владивостока в танце фламенко возможность самореализации в творчестве, потребность в которой достаточно высока в современном мире. Так, Н. А. Коноплева отмечает, что

творческая деятельность является высшей стадией развития личности, фактором личностной интеграции в социум, а также выходом за пределы заданного, формирующим в итоге созидательное, социально опосредованное поведение [248: 6–7].

Заданный вопрос нашел положительный отклик у 43 % респондентов младшей возрастной группы, 53 % — средней и 65 % — старшей. Таким образом, данный фактор играет значительную роль в мотивационной структуре старшей возрастной группы, являясь для 50 % заметно значимым.

Подводя итог проведенному анализу увлеченности и мотивации россиян к занятию танцем фламенко, можно констатировать определенную зависимость степени различных мотивационных факторов от возраста респондентов.

Так, старшая возрастная группа оказалась значительно более мотивированной относительно средней и младшей групп. Для нее в большей степени характерен мотив протеста, а также мотив поддержания физической формы и мотив творчества. В то время как для средней возрастной группы более важным оказался мотив поддержания физической формы и менее значимым — мотив протеста.

Между тем, для всех трех возрастных групп ведущими оказались эмоциональный мотив и мотив аффилиации. В таблице 16 в обобщенном виде представлены результаты проведенного анализа.

Таблица 16

**Сводная таблица структуры мотивации всех трех возрастных групп**

<b>Мотив</b>	<b>Ведущий</b>	<b>Периферийный</b>	<b>Несущественный</b>
Познавательный	-	для старшей группы	для средней и молодой группы
Протеста	для старшей и средней группы	-	для молодой группы
Аффилиации	для всех групп	-	-
Достижения	-	для старшей и средней групп	для молодой группы
Поддержания физической формы	для старшей и средней групп	для старшей группы	для молодой группы
Эмоциональный	для всех групп	-	-
Творчества	для старшей группы	для средней группы	для молодой группы

Следует признать, что эмоциональные мотивы мотивационной структуры всех респондентов оказались более весомыми по сравнению с другими компонентами, такими как: познавательные и творческие мотивы, мотивы достижения, протеста и поддержания физической формы. Таким образом, отвечая на вопрос, почему россияне увлечены танцем фламенко, можно сказать, что фламенко дает им возможность эмоционального самовыражения и проявления внутренней свободы, которой не хватает в обыденной жизни. Российским поклонникам фламенко импонирует, что этот танец передает душевные переживания, отражая весь спектр эмоций: от радости до скорби, от смирения до мятежа. Для самого исполнителя танец является не столько демонстрацией хореографического действия, сколько возможностью эмоционально выразить свое внутреннее состояние. Значение приобретает не то, как он танцует, а то, какую историю он рассказывает зрителю посредством пластики своего тела. На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что зародившийся еще в XIX веке в России романтический настрой ко всему испанскому сохраняется в отношении танца фламенко в течение двух столетий. Россиян в танце фламенко привлекают, прежде всего, страстность, подлинность в выражении чувств и искренняя сопричастность друг другу. Фламенко — это та среда, где «тебя понимают», и где ты можешь быть таким, какой ты есть в действительности, а также почувствовать себя в другом образе.

### **3.2. Анализ восприятия феномена «дуэнде» российскими исполнителями танца фламенко**

В ходе исследования мотивации россиян к занятию танцем фламенко в виду преобладания мотивов эмоционального самовыражения возникла необходимость более глубокого исследования эмоционально-духовной составляющей танца фламенко, что выражается «духом танца» — феноменом «дуэнде». Примечательно, что проявление «дуэнде» в танце ограничено строгими временными рамками, являясь однократным явлением. Анализ структуры феномена «дуэнде», проведенный в предыдущей главе, доказывает, что этот комплексный социокультурный феномен требует от исполнителя особого объединения его сознательного и бессознательного начала во время исполнения танца.

В данном параграфе рассмотрены особенности восприятия и выражения феномена «дуэнде» российскими исполнителями танца фламенко — хореографами, танцорами и учащимися школ фламенко. Установлено, насколько россияне, не будучи носителями культуры фламенко, понимают внутреннюю природу этого танца и способны выразить ее в своем исполнении.

Так, в период с 2006 по 2015 гг. авторами было проведено социологическое исследование методом анкетирования среди лиц, занимающихся танцем фламенко в г. Владивостоке в целях выявления особенностей восприятия феномена «дуэнде». При составлении вопросов анкеты авторы опирались, с одной стороны, на структурную модель феномена «дуэнде», изложенную в предыдущей главе, а с другой — на свой практический опыт и выводы (см. Приложение 1, анкета-опросник 2. «Исследование восприятия феномена "дуэнде" в танце фламенко»). В исследовании приняли участие учащиеся и хореографы двух танцевальных школ г. Владивостока — Театр фламенко «Beso del Fuego» и студия фламенко фитнес-клуба «Мастер Джим» общей численностью 300 человек.

Имея прямое отношение к созданию театра танца фламенко в г. Владивостоке, А. Л. Кучеренко обладает ценным практическим опытом, полученным в ходе многолетних наблюдений за развитием школ фламенко и использованным в данном исследовании. Согласно гипотезе авторов, многие российские исполнители танца фламенко имеют достаточно ясное представление о том, что такое «дуэнде», рефлексируя и анализируя это явление. Между тем, выразить «дуэнде» в своем танце для большинства из них не представляется возможным в силу недостаточной внутренней свободы и эмоциональной отдачи во время исполнения. Делается предположение, что танцоры старшего возраста должны быть более способны к выражению «дуэнде» по причине их большего эмоционального опыта по сравнению с молодыми.

На первом этапе обработки анкет было установлено, что контингент учащихся школ фламенко г. Владивостока полностью составляют лица женского пола. Это свидетельствует о том, что в контексте российской культуры танец фламенко больше соответствует женской ментальности, раскрывая различные стороны женственности: от эмоциональности и чувственности до гордости и самодостаточности. Примечательно, что исследователь фламенко А. Сиротина, ссылаясь на официальную статистику артистов фламенко в Испании, отмечает следующее: из общего числа исполнителей фламенко среди вокалистов женщин около 20 %, а среди танцоров — примерно 63 %. При этом среди гитаристов не называется ни одной женщины [213].

Что касается возраста респондентов, то участники исследования представляют все три вышеуказанные возрастные категории, с количественным преимуществом лиц в возрасте от 35 до 60 лет, которые составляют 66 %; в возрасте от 24 до 35 лет — 23 %; от 18 до 23 лет — 11 %. Подобное распределение возрастных групп говорит в пользу тенденции, выявленной в предыдущем параграфе — лица старшей возрастной группы оказываются более увлеченными и мотивированными

к занятию танцем фламенко. Род занятий респондентов включает сферы образования, медицины, финансов, культуры.

В целом, анализируя результаты исследования, проводимого в рамках г. Владивостока, можно констатировать, что независимо от возраста значимость феномена «дуэнде» в восприятии российских исполнителей фламенко достаточно высока. В нижеследующих таблицах наглядно демонстрируется распределение ответов респондентов на ключевые вопросы анкеты.

Таблица 17

### Осведомленность о танце фламенко

Вопрос: «Что Вам известно о танце фламенко?»	Факты	% респондентов
	это танец испанских цыган	44
	это испанский танец	3
	это древний танец, соединивший различные культуры	53

Как видно из таблицы 17, наиболее точный ответ, согласно анализу, сделанному в предыдущей главе, набрал наибольший процент (53 %), что свидетельствует о достаточной эрудированности респондентов. Примечательно, что сам танец фламенко охарактеризован скорее как страстный (53 %), чем сложный (18 %) или мистический (22 %). Среди других определений выделяются «танец сильной женщины», «танец самодостаточности». Они свидетельствуют о целостном понимании природы этого танцевального направления.

Таблица 18

### Ведущий аспект в танце фламенко

Вопрос: «Что, на Ваш взгляд, наиболее важно в исполнении танца фламенко?»	Аспекты	% респондентов
	выражение «дуэнде»	22
	чувство ритма	30
	техника исполнения	28
	импровизация	18

Согласно таблице 18, наиболее важными аспектами в исполнении танца фламенко респонденты считают чувство ритма и технику исполнения, причем выражения «дуэнде» и импровизация значительно уступают в процентном отношении остальным. По мнению авторов, то, что большее значение придается внешней презентации танца и недооценивается его внутренняя суть, характерно для не носителей культуры фламенко. Подобное распределение ответов доказывает, что в российских школах фламенко начинают осваивать этот танец именно с техники и ритма. Между тем, андалусские танцоры в силу

специфики родной социокультурной среды изначально имеют врожденную склонность к импровизации и выражению «дуэнде», что ценится в танце фламенко выше внешней эстетичности и изящности. По словам А. Шульгиной, техника танца и ритм должны быть переданы через эмоциональные проявления исполнителя: «нужно чувствовать это всем телом и... воспроизводить в танце через движения, начиная от резкого поворота головы и заканчивая сапатео (дробями) — музыкой танцора» [199]. По мнению М. Куэлло-Морено, фламенко представляет собой своеобразный язык тела, основанный на ритме, при помощи которого передаются сокровенные мысли и чувства, обретая форму красоты и гармонии [227].

В следующих вопросах анкеты заключено рассмотрение разных аспектов феномена «дуэнде». Так, на вопрос «Что, по вашему мнению, означает "дуэндэ"?» 52 % респондентов ответили, что это некий дух танца, понятие, отличное от вдохновения и профессионализма. В вариантах ответов «другое» присутствуют следующие характеристики феномена «дуэнде»: «полет орла», «выражение страсти», «душа танцора». Эти ответы свидетельствуют о том, что российские исполнители фламенко достаточно хорошо осведомлены о том, что собой представляет «дуэнде», осмысливая и анализируя сущность явления.

Таблица 19

**Факторы, способствующие выражению «дуэнде»**

Вопрос: «Что, по Вашему мнению, помогает исполнителю выразить "дуэндэ" в танце фламенко?»	Факторы	% респондентов
	артистизм и актерское мастерство	36
	полная самоотдача в танце	51
	импровизации на сцене	10
	«открытость» миру	3

Согласно таблице 19, большая часть респондентов (51 %) считает, что только при полной самоотдаче возможно достичь состояния «дуэнде». В принципе, все указанные факторы в той или иной мере способствуют этому состоянию, однако без полной эмоциональной отдачи они не дадут требуемого эффекта. Таким образом, наиболее точным ответом является «полная самоотдача в танце». Такой фактор как «открытость миру» (3 %), был назван в варианте ответа «другое», что говорит в пользу осведомленности респондентов о «дуэнде», как о состоянии полной эмоциональной свободы исполнителя.

**Барьеры в выражении «дуэнде»**

Вопрос: «В чем, на Ваш взгляд, кроется сложность в выражении "дуэнде" на сцене?»	Барьер	% респондентов
	закрепощенность танцора	58
	недостаточное владение техникой танца	22
	неизведанность душевной муки танцором	12
	неискренность танцора	6

По мнению преподавателей фламенко, именно невозможность раскрепоститься в танце является основной проблемой российских исполнителей. Как видно из таблицы 20, большинство (58 %) видят сложность в выражении «дуэнде» в закрепощенности исполнителя. Следующим барьером (22 %) является недостаточное владение техникой танца, что, в принципе, верно, но неактуально для профессионального уровня исполнения. Такой фактор, как «неизведанность душевной муки», отмечаемый исследователями фламенко как один из барьеров, назвали 12 % респондентов, поясняя свой выбор ответа «другое». Это говорит о способности респондентов размышлять и анализировать феномен «дуэнде».

**Опыт выражения «дуэнде»**

Вопрос: «Какие чувства сопровождали опыт выражения "дуэнде"?»	Чувства	% респондентов
	заряд энергии	55
	ощущение транса	35
	радость	6
	опустошение и усталость	4

На вопрос «Удавалось ли Вам хотя бы единожды, по Вашему мнению, выразить настоящее "дуэнде" в своем танце?» 53 % сказали «нет», 10 % затруднились с ответом, 37 % ответили положительно. При этом среди последних 35 % испытывают ощущение транса, что соответствует структурной модели «дуэнде», описанной в предыдущей главе. Однако многие (55 %) чувствуют заряд энергии во время танца. Это ощущение, а также радость (6 %) универсально для всех видов искусства, что, однако, не означает наличие «дуэнде». Усталость и опустошение (4 %) можно объяснить большой эмоциональной отдачей исполнителя, однако они также не обязательно сопровождают «дуэнде».



**Критерии выраженности «дуэнде»**

Вопрос: «Что, на Ваш взгляд, определяет силу выражения "дуэнде" в исполнении танцора?»	Критерий	% респондентов
	чувство удовлетворенности танцора	35
	восторг и овации зрителей	47
	ощущение гармонии и единства с миром	7
	высокая оценка профессионалов	3

Несмотря на важность и первостепенность «дуэнде» в танце фламенко, согласно проведенному опросу, 70 % респондентов, отвечая на соответствующий вопрос, считают это понятие субъективным, а 20 % затрудняются с ответом.

Между тем, согласно данным таблицы 22, объективные критерии — восторг и овации зрителей (47 %) все же стоят на первом месте по сравнению с субъективным критерием — чувством удовлетворенности самого танцора (35 %). Подобное распределение ответов подтверждает структурную модель феномена «дуэнде», согласно которой индикатором выражения «дуэнде» служит характерная катарсическая реакция зрителей (в данном случае — восторг и овации). Такой критерий, как «ощущение гармонии и единства с миром» был назван в числе ответов «другое».

Между тем, на один из вопросов анкеты «Считаете ли Вы, что исполнителям фламенко старшего возраста лучше удастся выразить "дуэнде", чем молодым?» положительно ответили всего 20 % респондентов, отрицательно — 25 %, остальные 55 % выбрали ответ «трудно сказать». Таким образом, данный вопрос не выявил взаимосвязи между возрастом исполнителя и способностью выражать «дуэнде» в танце.

Что касается специфики восприятия феномена «дуэнде» зрительской аудиторией, то в период с 2006 по 2015 годы в рамках города Владивостока был проведен опрос общественного мнения (см. Приложение 1, анкета 3. Опрос общественного мнения «Исследование зрительского восприятия феномена "дуэнде" в танце фламенко»), выявляющий характерные особенности этого аспекта.

Группа респондентов в количестве 300 человек, представляющая собой как профессиональных исполнителей танца фламенко, так и учащихся танцевальных школ г. Владивостока, приняли участие в исследовании зрительского восприятия феномена «дуэнде».

В целом, результаты исследования подтвердили структурную модель феномена «дуэнде», согласно которой катарсис зрителя в значении чувства эмоциональной вовлеченности является основным критерием выраженности феномена «дуэнде».

### Особенности восприятия феномена «дуэнде» зрителем

Вопрос	Ответ	% респондентов
1. Будучи зрителем, что Вы испытываете при выражении «дуэнде» исполнителем танца фламенко?	«Чувство эмоциональной вовлеченности (катарсис)»	73
2. Считаете ли Вы, что каждый зритель способен воспринять явление «дуэнде», возникшее у исполнителя танца фламенко?	«Не каждый, а только способный к сотворчеству и сопереживанию с исполнителем танца»	54
3. Согласны ли Вы, что критерием выраженности «дуэнде» у исполнителя фламенко является чувство эмоциональной вовлеченности (катарсис) зрителя?	«Да»	65


Данные таблицы 23 свидетельствуют о том, что большинство респондентов (73 %) испытывают чувство эмоциональной вовлеченности, определяемой автором как катарсис, при выражении феномена «дуэнде» в танце фламенко.





Большая часть респондентов (65 %) считает именно катарсис зрителя в значении «чувства эмоциональной вовлеченности» критерием выраженности феномена «дуэнде», при этом 54 % полагают, что только зритель, способный к сотворчеству и сопереживанию, способен воспринять данный феномен, выражаемый исполнителем танца.

На основании собственных многолетних наблюдений за концертными выступлениями признанных мастеров танца фламенко (К. Амайи, К. Ойос, А. Гадеса, Х. Антонио Хименеса, Х. Кортеса и др.), а также российских исполнителей фламенко авторы данного исследования выявили семиотическое выражение отдельных элементов феномена «дуэнде» в танце, которые представлены в нижеследующей таблице.

Таблица 24

### Семиотическое выражение элементов феномена «дуэнде» в танце фламенко

Элемент феномена «дуэнде»	Особенности выражения в танце	Примеры выражения в танце	Графическое изображение [200]
Воображение	Данный элемент не имеет своего четкого хореографического эквивалента — он выражается посредством ряда других художественных средств и приемов, создающих определенный сценический образ: детали и цвет костюма, аксессуары, особенности мимики, взгляда и т. д.	Красная роза, приколотая к волосам, пронизывающий взгляд, гордо расправленные плечи, вздернутый вверх подбородок, плавно изогнутые руки, резко распахивающие веер — в комплексе все это создает образ «роковой женщины»	

Элемент феномена «дуэнде»	Особенности выражения в танце	Примеры выражения в танце	Графическое изображение [200]
Вдохновение	В танце выражается различными хореографическими позициями «на раскрытие» рук и корпуса танцора, символизирующими «сердце, открытое танцу»	Третья позиция рук: округленные руки за спиной, чуть ниже пояса. Пятая позиция рук: округленные руки подняты над головой. Движения <i>braseo</i> ( <i>braseo</i> ) — непрерывные плавные вращения руками, выполняющиеся от одной позиции к другой	
Эмоциональная отдача	В кульминационных моментах танца проявляется при помощи выразительной мимики лица, спонтанных выкриков, движений пальцев рук, при которых каждый палец напряжен и, прорисовывая свою линию вращения, передает зрителю накал неподдельной страсти	Нахмуренные брови танцора, спонтанные выкрики («ole», «au», «vamos» и т. д.), ритмичные хлопки ( <i>palmas</i> ) и щелчки пальцами ( <i>pitos</i> ), а также движения <i>флорео</i> — веерообразные вращения кистями рук с максимальным напряжением пальцев	
Импровизация	В определенные моменты танца танцор своими движениями аккомпанирует гитаристу, а также демонстрирует «интригу» с партнером по сцене, передавая зрителю чувство непринужденности танца, который создается прямо на сцене на его глазах	Различные комбинации <i>дробей</i> ( <i>сапатеадо</i> ) в сочетании с хлопками ( <i>пальмас</i> ) и спонтанными выкриками «хольеос», махи шлейфом юбки	
Транс	Данный элемент определяется в танце посредством мимики на лице танцора, а также безошибочного следования сложному меняющемуся ритму. Именно четкое чувство ритма вводит в транс исполнителя и зрителя	Стремительные комбинации <i>сапатеадо</i> высокой техники исполнения в сочетании с поворотами корпуса, вращениями, движениями <i>брасео</i> и <i>флорео</i>	

Необходимо отметить, что структурные элементы феномена «дуэнде» тесно связаны с функциями танца фламенко, имеющими своей конечной целью определенный практический результат. Модель,

представленная на рис. 3 (см. ниже), демонстрирует практическую значимость, достигаемую при переживании исполнителем состояния «дуэнде». Каждая из функций, которую несет танец фламенко, соответствует определенному элементу феномена «дуэнде». В свою очередь, выражение данного элемента «дуэнде» в процессе танца способствует достижению конкретного результата в виде развития у исполнителя требуемых навыков, умений, способностей, эстетического восприятия, психоэмоциональной разрядки и проч. Эти данные были ранее опубликованы автором в научной статье, написанной в соавторстве с научным руководителем [275: 248–253].

Так, креативная функция танца активизируется преимущественно такими элементами феномена «дуэнде» как воображение, вдохновение, способствующих импровизации исполнителя и развитию его творческого потенциала, раскрытию креативных способностей. Репрезентируя эстетическую функцию феномена «дуэнде» в танце фламенко, воображение и вдохновение обуславливают развитие чувства прекрасного у исполнителя. Несколько по-иному воображение и вдохновение активизируют образовательную функцию танца фламенко, расширяя кругозор и эрудицию исполнителя в области культуры и искусства. Воображение в комплексе с импровизацией раскрывает коммуникативную функцию танца, давая возможность исполнителю проявить с помощью танцевальной экспрессии аффекты, скрывающиеся за сокровенными мыслями, идеями и чувствами, часто неподдающиеся вербальному выражению.

В свою очередь, импровизация в комплексе с таким структурным элементом феномена «дуэнде» как эмоциональная отдача обеспечивает проявление экспрессивной функции танца фламенко, способствуя «выплеску» накопившейся энергии, выражению глубоких чувств, а также переживанию нового эмоционального опыта, проявлению такого высокого коммуникативного уровня как игровой, столь необходимых для эмоциональной свободы личности. Кроме того, элемент импровизации играет важную роль в поддержании физической формы исполнителя, являющейся неотъемлемым результатом танца фламенко, развития телесной пластичности и снятия мышечных зажимов.

Такие структурные элементы феномена «дуэнде» как эмоциональная отдача, импровизация и транс в совокупности способствуют реализации идентификационной функции танца, помогая исполнителю расширить границы своей культурной национальной, гендерной и т. д. самоидентичности, а также удовлетворить потребность в сопричастности интересам группы и чувстве эмоциональной защищенности. Иное действие оказывает сочетание импровизации и трансa, демонстрирующих проявление психорегулирующей функции

танца, способствующей психологической перестройке и релаксации исполнителя в результате вхождения в измененное состояние сознания. Рассмотрим данные функции и их взаимосвязи более подробно.

Суть **креативной функции** заключается в творческом преобразовании окружающей действительности [65:13]. Для исполнителя фламенко креативность означает то, что он сам творит танец от начала и до конца, являясь одновременно и танцором, и хореографом, и автором сюжета, и костюмером. Творческий процесс создания танца активно включает воображение, посредством которого зарождаются у исполнителя образы и идея; вдохновение, наполняющее эти образы содержанием и встраивающее их в единую сюжетную линию; и, наконец, импровизацию, воплощающую задуманное в зрелищное действие на сцене. Стоит заметить, что подобный процесс создания танца активизирует другие творческие способности. Прежде всего, активно развивается музыкальный слух и чувство ритма. Постепенно «пробуждается» весь творческий потенциал личности: человек начинает творить, создавать что-то новое в области искусства, в профессиональной и бытовой сфере и т. д. Так творчество становится для человека естественным образом жизни. Согласно результатам анкетирования, рассмотренным в предыдущей главе, для 50 % респондентов старшей возрастной группы, как наиболее мотивированной, это свойство танца фламенко максимально значимо.

С точки зрения **эстетической функции** танец рассматривается как зрелищное и, вместе с тем, гармоничное действие, в котором степень красоты определяется грациозностью и ритмичностью движений, экспрессивностью музыки, яркостью костюмов и аксессуаров исполнителей. Именно эстетическая функция танца обуславливает его неизменное присутствие на праздниках и парадах. По мнению В. Ю. Никитина, сам процесс обучения танцу пробуждает в человеке художественное начало. Обучаясь танцу, индивид учится не только воспринимать красоту, но и в процессе творчества преодолевает определенные трудности, самостоятельно достигая этой красоты [98].

По словам М. С. Кагана, танец пробуждает естественную эстетическую потребность личности в красоте, гармонии, симметрии и ритме [65: 360]. Благодаря воображению и вдохновению появляется возможность удовлетворить данную потребность. Таким образом, у исполнителя танца фламенко, а также зрителя формируется эстетический вкус, развивается чувство прекрасного, ритмически четкое, энергетически наполненное, ярко и контрастно оформленное. Чувство прекрасного — это созданный воображением гармоничный, идеализированный образ реальных явлений, который с помощью вдохновения выражен в идее танца. Согласно результатам исследования, 60 % респондентов старшей возрастной группы придают данной функции танца фламенко наибольшее значение.

**Образовательная функция** танца формирует общий культурный уровень личности, расширяя кругозор в области культуры и искусства и способствуя дальнейшей инкультурации личности и воспитывая в нем высокие этические нормы. Наряду со всеми формами фольклора народный танец служит источником знаний о различных национальных традициях, об их прошлом и настоящем. По мнению В. И. Слыхановой, знакомство с подобными культурными артефактами становится для танцора и зрителя инструментом расширения своего культурного пространства, способом накопления фактического материала, необходимого для личного построения картины мира [265: 5–8].

Посредством занятий танцем фламенко и благодаря активному участию воображения исполнитель получает доступ к новым знаниям. Он узнает об истории Испании, глубже понимает менталитет цыганской нации, усваивает музыкальный размер и ритм, познает физические и духовные возможности своего собственного тела и т. д. Вместе с тем, все это становится возможным благодаря элементу вдохновения, при котором человек оказывается увлеченным данным видом танца и с легкостью усваивает информацию, так или иначе связанную с ним. По результатам анкетирования 50 % респондентов старшей возрастной группы признали наибольшую важность образовательной функции танца фламенко.

Следует отметить, что **коммуникативная функция** присуща танцу в целом, и обусловлена она тем, что танец служил первым символическим языком человечества, являясь также способом передачи знаний и опыта, средством общения между людьми и группами. Древний человек посредством танца осуществлял двустороннюю коммуникацию со своими богами.

Для осуществления данной функции в танце фламенко активно задействован такой структурный элемент «дуэнде» как воображение исполнителя, создающее ментальные образы, мысли, идеи, подлежащие передаче зрителю, а также импровизация, обеспечивающая воплощение данных идей на физическом уровне посредством ритмопластического языка танца [138: 25]. Коммуникация между исполнителем и зрителем была подробно рассмотрена в предыдущей главе (см. рис. 2). Сводится она, главным образом, к необходимости сотворчества и соучастия, что влечет за собой понимание зрителем феномена «дуэнде» и возникновение катарсиса. Согласно результатам исследования, 52 % респондентов старшей возрастной группы придают наибольшее значение этой функции танца.

**Экспрессивная функция** танца связана с тем, что, изначально являясь разновидностью игры, танец предполагает свободное выражение эмоций и чувств. Однако в данном случае это имеет ценность не столько в коммуникативном аспекте, сколько в аспекте самовы-

ражения, помогая исполнителю «выплеснуть наболевшее», выразить определенные стороны своей личности посредством танца [154: 90]. Данная функция танца широко используется в танцевально-двигательной терапии, способствуя психологической коррекции. В танце фламенко экспрессивная функция способствует реализации таких элементов феномена «дуэнде» как эмоциональная отдача и импровизация: эмоционально насыщенные переживания исполнителя передаются в танце посредством импровизации. В результате подобного «выплеска» энергии и эмоций, происходит значительное обогащение эмоционального опыта, наступает эмоциональная разрядка и обновление, закрепляется позитивный настрой, повышается уверенность в себе, что значительно меняет привычный взгляд на жизнь. Снимая напряжение, индивидуум решает длительно существующие психологические проблемы. Результаты проведенного исследования продемонстрировали, что экспрессивная функция танца фламенко важна для всех групп испытуемых: 63 % респондентов старшей, 56 % младшей и 54 % средней возрастных групп придают большее значение данной функции.

**Функция поддержания физической формы** активизирует телесное начало, рассматривая танец как определенный вид физической нагрузки, имеющий своей целью улучшение физического здоровья и физической формы исполнителя, способствуя гармоничному развитию тела. Как пишет В. Ю. Никитин, «человек, который хорошо танцует, испытывает неповторимые ощущения от свободы и легкости своих движений — от умения владеть своим телом, его радуют точность, красота, пластичность, с которыми он исполняет сложные танцевальные па» [98: 297].

Применительно к танцу фламенко данная функция репрезентирует структурные элементы «дуэнде»: импровизацию и вдохновение. Импровизационные движения в танце активно задействуют различные отделы мышечного корсета, снимая в них напряжение, придают пластичность корпусу, а также укрепляют мышцы ног и рук, развивают координацию в пространстве. Вдохновение придает исполнителю энергетический импульс, благодаря чему работа над своим телом из монотонного и утомительного занятия превращается в удовольствие. Благодаря данной функции внешний облик исполнителей танца фламенко, как правило, отличается ровной осанкой, отточенными движениями, хорошей координацией. Она нашла наибольшую поддержку у 61 % респондентов старшей и 57 % респондентов средней возрастных групп.

**Идентификационная функция** также присуща танцевальной культуре в целом и обусловлена тем, что танец изначально использовался в целях самоопределения, под которым подразумевалась

принадлежность к определенной этнической группе, племени или полу. Так, для членов общности характерна единая совокупность взглядов, интересов, ценностей, определяющих самосознание и поведение индивидуумов, что формирует чувство принадлежности к одной культурной группе [71: 23]. Данная функция танца также реализуется в танцевально-двигательной терапии, способствуя формированию желаемого образа «Я». Применительно к танцу фламенко можно утверждать, что занятия им способствуют более успешной социализации людей, сближая исполнителей по духу, объединяя их в группу единомышленников. Тем самым удовлетворяется актуальная для личности потребность в сопричастности интересам группы (аффилиации). Для раскрытия идентификационной функции в танце фламенко активно используется эмоциональная отдача, что позволяет по-новому почувствовать границы своего «Я», импровизация, воплощающая новые образы «Я» посредством свободы танца, а также транс, позволяющий проникнуться новыми образами. В результате формируется определенный характер личности, свойственный культуре фламенко — самодостаточный, уверенный в себе человек, с чувством собственного достоинства, сильной харизмой и неизменно успешный. Данное свойство танца фламенко воспринимают как важное 73 % респондентов старшей возрастной группы.

**Психорегулирующая функция** танца фламенко обеспечивает снятие психического и физического напряжения, релаксацию. Эта функция обращает исполнителя и зрителя к изначальным инстинктам, архетипам коллективного бессознательного. Минуя рациональный уровень осознания, танец воздействует на глубинные слои психики. Посредством импровизации и трансa он высвобождает скрытые бессознательные импульсы и комплексы, раскрывает внутренние резервы и потенциалы личности исполнителя [71: 110]. Для танцевально-двигательной терапии психорегулирующая функция является ключевой. В танце фламенко она реализуется также в виде гипнотического влияния, которое танцор оказывает на зрителя, завораживая его проявлением феномена «дуэнде». При этом он сам находится в состоянии трансa, четко следуя сложному, постоянно меняющемуся ритму музыки фламенко. «Полет орла» — такую метафору используют исполнители фламенко при описании подобного состояния. Для того чтобы оценить значение психорегулирующей функции, требуется достаточно большой опыт исполнения танца фламенко, причем обязательно с переживанием состояния «дуэнде». Учитывая вышеописанные барьеры в выражении феномена «дуэнде», лишь 18 % респондентов старшей возрастной группы отметили эту функцию как наиболее значимую.



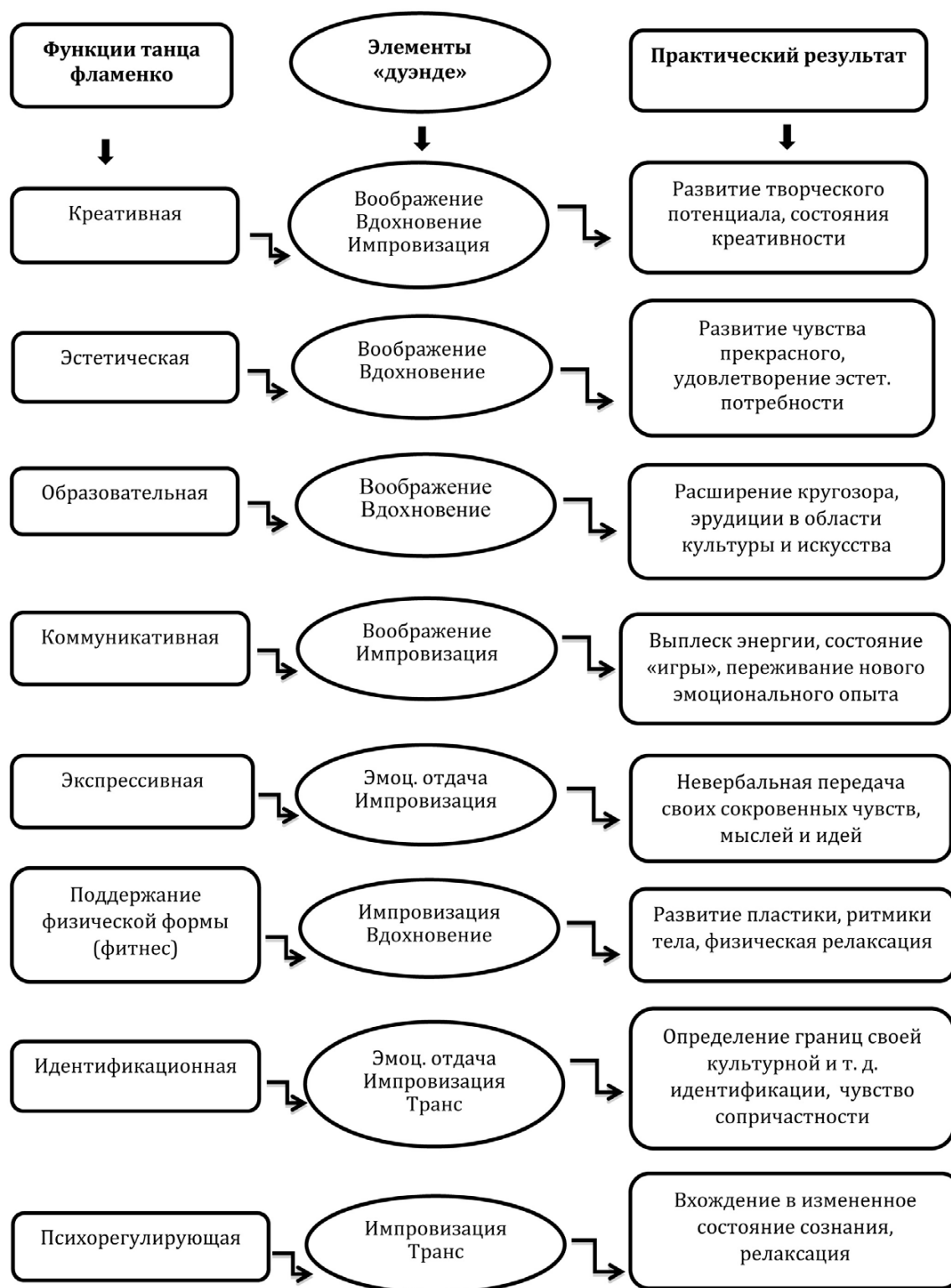


Рис. 3. Модель соотнесенности структурных элементов феномена «дуэнде» и функций танца фламенко [275: 250]

Подводя итог исследованию аспектов феномена «дуэнде» в восприятии российских исполнителей, можно сделать вывод, что в контексте г. Владивостока изучающие танец фламенко придают высокую

значимость «дуэнде», достаточно хорошо осведомлены о его специфике и характере, что подтверждает изначальное предположение автора. Участники опроса проявили аналитические способности в осмыслении природы «дуэнде», предлагая варианты ответа «другое». Данные ответы во многом соответствуют структурной модели структурно-функциональных элементов феномена «дуэнде», разработанной автором, в целом подтверждая ее. Между тем, значительная часть ответов отражает тенденцию, типичную для не носителей культуры фламенко, при которой внешняя эстетическая сторона танца превалирует над внутренней сутью, приводящей к возникновению «дуэнде».

### **Выводы по главе**

В целях определения мотивационной структуры увлеченности танцем фламенко, а также выявления структурных аспектов феномена «дуэнде» в восприятии российских исполнителей были проведены социологические исследования в рамках г. Владивостока. В ходе первого исследования были выделены как ведущие, так и менее значимые мотивы, по которым его жители готовы осваивать этот танец. Результаты второго исследования выявили особенности восприятия и выражения «дуэнде» российскими исполнителями. Так, авторами установлено, что мотивация танцем фламенко возрастает пропорционально возрасту. Основными компонентами структуры мотивации для подавляющего большинства респондентов являются эмоциональные мотивы, мотив поддержания физической формы и некоторые аспекты мотива аффилиации и протеста. Исследование выявило тенденцию, согласно которой побуждающим импульсом к занятию танцем фламенко является стремление к самовыражению в той среде, в которой человек чувствует свою причастность интересам и вкусам группы. С позиций, заявленных авторами, очевидно, что для самого исполнителя танец фламенко является возможностью эмоционально пережить некий фрагмент из своего жизненного опыта, освободившись, тем самым, от внутреннего напряжения и выразив свое творческое начало. Таким образом, для российского исполнителя танец фламенко служит не столько сценическим действием, предназначенным для зрителя, сколько своеобразной формой кинестетического самовнушения, психотренинга в целях самореализации. При исследовании содержательных аспектов феномена «дуэнде» были проанализированы следующие ключевые аспекты этого понятия: опыт выражения, барьеры, критерии, факторы, способствующие выражению «дуэнде», и др. В целом, первоначальная гипотеза авторов исследования подтвердилась: российские исполнители танца фла-

менко имеют ясное представление о феномене «дуэнде», осознавая его первостепенную важность наряду с техникой исполнения и следованием ритму. Однако выразить этот комплексный феномен в своем исполнении хотя бы единожды удавалось лишь 37 % респондентов. Остальным в силу своей эмоциональной и физической закрепленности это не удавалось.

Обосновано, что структурные элементы феномена «дуэнде» соответствуют восьми основным функциям танца фламенко, имеющим своей конечной целью практический результат в виде развития определенных навыков и способностей исполнителя. Данные функции определяются как креативная, эстетическая, образовательная, экспрессивная, коммуникативная, функция поддержания физической формы, идентификационная и психорегулирующая.

Кроме того, в главе обосновано проявление элементов феномена «дуэнде» в процессе исполнения танца российскими исполнителями фламенко.

Резюмируя материалы данной главы, можно сказать, что распространение народной испанской культуры фламенко в России свидетельствует о проявлении процесса глобализации, при котором происходит взаимопроникновение и взаимовлияние различных культур, характерное для эпохи постмодернизма, а также активизируется потребность индивидов в творческом и эмоциональном самовыражении, социальной адаптации и снятии психологических и мышечных зажимов посредством занятий танцем фламенко.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью представленного исследования было установление феноменологических обоснований сущности явления «дуэнде» в испанском танце фламенко, его структурных элементов и функций в контексте межкультурного взаимодействия, а также социокультурной репрезентации испанского танца в российской культуре. Проведенный анализ научной литературы, а также результаты эмпирического исследования позволяют, в соответствии с поставленными ранее задачами, сделать следующие выводы.

1. Формирование танцевальной культуры, начавшееся на заре человеческой цивилизации, привело к тому, что танец стал хранилищем культурных ценностей отдельных этносов и своеобразным отражением социокультурных процессов, происходящих в их пределах. Отмечено, что в ранние периоды истории танец служил для человека средством эмоциональной разрядки, общения и познания мира, а также отвечал его духовным потребностям, являясь неотъемлемой частью ритуалов и религиозных культов. В работе прослеживается эволюция танцевальной культуры, в результате которой танец трансформировался в комплексный социокультурный феномен, характерный для повседневной реальности современного общества с присущими ему социальными функциями, в том числе экспрессивной, коммуникативной, рекреационной, идентификационной, спортивной, лечебной и др. При этом отмечается, что на современном этапе танцевальная культура является многофункциональной и интернациональной. Это подразумевает сочетание сразу нескольких функций танца, а также взаимопроникновение различных инокультурных направлений, что способствует более глубокой межкультурной коммуникации. Делается вывод, что сущность танца не может быть сведена только к искусству, физической культуре или сфере досуга по причине наличия в нем элемента креативности, активизирующего творческое начало в человеке и аккумулирующего культурный опыт целого этноса. Так, танец предлагается рассматривать как целостное явление, развивающееся вместе с развитием человеческого общества, опираясь на существующие традиции и обычаи.

2. В целях всестороннего изучения методологических подходов к исследованию танцевальной культуры были проанализированы основные теории ее понимания, среди которых выделяются: теория балетного классицизма, неклассическая теория, теория игры, теория волновой механики и др. В работе рассмотрены попытки различных исследователей дать научное определение танца, которые в виду сложности данного явления можно свести к следующему: та-

нец — это ритмическое выразительное телодвижение, окрашенное определенными эмоциями, основными характеристиками которого являются ритм, комбинация движений, техника исполнения. В работе проведен анализ основных научных подходов к исследованию танца, среди которых выделяются культурологический, личностно-деятельностный, семиотический, телесно-ориентированный. Рассмотрение танца с культурологических позиций дает основание утверждать, что основной задачей танцевального искусства является выражение и отражение культуры соответствующей исторической эпохи и конкретной нации. Социокультурная природа танцевального искусства способствует тому, что танец служит эффективным средством фиксации и хранения общечеловеческого опыта и культурных ценностей, выступая одним из способов социализации индивида в социуме. Рассмотрение танца с позиций телесно-ориентированного подхода дает основание для вывода, что тело человека в танце способно отражать его внутреннюю духовную жизнь, высвобождать эмоции, снимать внутреннее напряжение, гармонизируя его эмоционально-психическое состояние. Танец видится единством тела и духа, в котором обе стороны равнозначны.

3. В ходе исследования испанской танцевальной культуры в аспекте кросскультурного взаимодействия были выявлены особенности ее формирования. Искусство фламенко зародилось в особой социокультурной среде испанской провинции Андалусии XV–XVI веков, в которой происходило взаимодействие и взаимопроникновение различных культур: испанской, цыганской, мавританской, еврейской и др. При этом акцентируется ведущая роль цыганской культуры в формировании искусства фламенко, которое являлось особой формы протеста против несправедливых гонений цыган в Испании. Между тем, генезис фламенко является противоречивым и спорным ввиду отсутствия достаточного количества достоверных данных о зарождении и развитии этого искусства. Подтверждением тому служит многозначность термина «фламенко». Некоторые исследователи считают, что это слово означает «фламандский певец», другие — «беглый крестьянин», третьи — «огонь» и т. д. Кроме того, в вопросе классификации стилей фламенко среди исследователей нет общего мнения. Авторами с позиции носителей российской культуры предложена классификация, делающая стили фламенко по степени сложности восприятия. Прослеживая историческое развитие этого искусства, можно сделать вывод, что оно прошло сложный путь эволюции, начиная от стадии закрытой субкультуры цыган — маргинальных членов общества, последующей коммерциализации на сцене кафе-шантанов, дальнейшего восхождения на театральную и балетную сцену, и заканчивая современным состоянием, называемым «слияние фламенко».

Анализ распространения танца фламенко на территории России позволил сделать вывод, что россияне изначально имели позитивную предрасположенность к испанской культуре, обусловленную исторически. Русское «испанофильство», начавшееся в XIX веке и продолжающееся до настоящего времени, затрагивает, прежде всего, культуру фламенко, чем объясняется большое количество школ и фестивалей фламенко, появившихся в России за последние двадцать лет.

4. Исследование структурных элементов феномена «дуэнде», присущего танцу фламенко, позволило сделать вывод, что до настоящего времени исследователи описывали «дуэнде» в форме литературных метафор и эпитетов: «мистический дух», «дух танца», «бес вдохновения» и т. д. Автором дано научное определение термина «дуэнде», а также разработана его структурно-семиотическая модель, представленная пятью элементами, в числе которых творческое воображение, вдохновение, эмоциональная отдача, импровизация и транс. Согласно данной модели, вышеназванные элементы располагаются циклически, взаимопроникая друг в друга и вызывая ответную реакцию зрителя — катарсис. При этом от зрителя требуется сотворчество и сопереживание артисту, адекватное понимание архетипов, передаваемых посредством танца. Архетипы и символы, присутствующие в танце фламенко, делают его своеобразной формой культурной памяти, соединяя прошлое с настоящим и будущим и объединяя разные культуры.

На основе проведенного структурного анализа делается вывод о том, что феномен «дуэнде» представляет собой особое состояние сознания исполнителя, при котором происходит всплеск его внутренней энергии, обостряется восприимчивость к ритму и музыке, повышается способность импровизации и гипнотического влияния на зрителя, при этом сам танцор находится в состоянии, напоминающем транс. Доказано, что структурные элементы феномена «дуэнде» соотносятся с основными функциями танца фламенко, имеющими своей конечной целью развитие определенных навыков и способностей исполнителя.

5. Проведенный анализ развития танца фламенко в пространстве современной российской культуры позволил прийти к выводу, что в контексте отдельно взятого российского города (Владивостока) социальная прослойка лиц, увлекающихся танцем фламенко, определяется как «креативный класс» — это люди, стремящиеся к творческому самовыражению, открытые для нового опыта. В ходе эмпирического исследования причин, по которым современные россияне увлечены этим танцевальным направлением, установлено, что наиболее значимыми мотивами служат эмоциональный мотив и мотив аффилиации, а также мотивы протеста, творчества и поддержания физической формы. При этом выявлена прямая зависимость

между возрастом респондентов и степенью увлеченности фламенко: лица старшего возраста более увлечены этим видом танца по сравнению с молодыми. Россиян в танце фламенко привлекают, прежде всего, страстность, подлинность в выражении чувств и искренняя сопричастность друг другу, дающая им возможность чувствовать себя в кругу близких по духу людей.

В ходе эмпирического исследования, определяющего степень понимания российскими исполнителями фламенко феномена «дуэнде», были проанализированы следующие аспекты: факторы, способствующие проявлению этого феномена, барьеры и опыт выражения, критерии проявления «дуэнде» и проч. Установлено, что независимо от возраста осведомленность российских исполнителей о феномене «дуэнде» достаточно высока, респонденты проявили аналитические способности в осмыслении природы этого явления. Между тем, выразить «дуэнде» в своем танце для большинства из них не представляется возможным в силу недостаточной внутренней свободы и эмоциональной отдачи во время исполнения. Кроме того, ответы участников исследования подтверждают тенденцию, типичную для не носителей культуры фламенко, при которой внешняя эстетическая сторона танца превагирует над внутренней сутью, приводящей к возникновению «дуэнде». Доказано, что структурные элементы феномена «дуэнде» соответствуют восьми основным функциям танца фламенко, имеющим своей конечной целью практический результат в виде развития определенных навыков и способностей исполнителя.

6. Результаты работы подчеркивают важность исследования вопросов увлеченности россиян танцем фламенко в силу возрастающей потребности современных членов социума в творческой самореализации, самоактуализации и межкультурной коммуникации на фоне развивающихся процессов глобализации, а также различных трансформационных процессов, происходящих в современном обществе потребительской культуры.

Кроме того, проведенное исследование показывает, что:

7. Народный танец, как вид художественного творчества и народного искусства, имеющий досценический характер возникновения, обусловлен культурой этноса, природными и социально-историческими условиями его жизни.

8. Народная танцевальная культура в испанском танце фламенко является проявлением творческой деятельности человека и формы протеста против культурной дискриминации цыганского этноса в испанском обществе периода XV–XVIII веков.

9. Танец фламенко демонстрирует основания проникновения данной культурной формы в российскую культуру переходного периода конца XIX — начала XX и конца XX — начала XXI веков.

10. В процессе межкультурного взаимодействия испанской и российской культуры актуализировалась приверженность россиян испанскому танцу фламенко при сохранении в нем основ народной танцевальной культуры, сложившейся в Испании в XV веке.

11. Анализ сущности феномена «дуэнде» позволяет определить его как проявление профессионального исполнения и динамики структурно-содержательных элементов танца от творческого вдохновения к трансу и катарсису исполнителя и публики.

12. Танец фламенко функционально многоаспектен, в работе описаны его креативная, эстетическая, коммуникативная, образовательная, идентификационная, психорегулятивная функции, а также функция поддержания физической формы.

13. Разработанная структурно-семиотическая модель феномена «дуэнде» представлена пятью элементами: творческое воображение, вдохновение, эмоциональная отдача, импровизация, транс, взаимосвязанными в циклическую последовательность и соответствующими определенным функциям танца.

14. Увлеченность танцем фламенко в современной российской культуре определяется трансформационными культурными процессами, обуславливающими трудности в жизнедеятельности человека и стилевыми особенностями танца, способствующими психоэмоциональному телесному расслаблению и разрешению социокультурных проблем.

15. В танцевальной практике российских исполнителей танца фламенко (на примере танцевальных коллективов г. Владивостока) наблюдается сохранение традиционной танцевальной испанской культуры, репрезентируемой исторически сложившимися композиционными и аудиовизуальными характеристиками.



# СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## Источники

1. Алексеев А. Калинка в стиле фламенко / Александр Алексеев // Российская газета. — М., 2014. — 26 фев. — № 6318(46). — С. 25.
2. Боткин В. П. Письма об Испании / В. П. Боткин. — Л.: Изд-во «Наука», 1976. — 344 с.
3. Булгарин Ф. В. Воспоминания об Испании / Ф. В. Булгарин. — СПб.: Тип. Н. Греча, 1823. — 260 с.
4. Голейзовский К. Я. Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы / К. Я. Голейзовский. — М.: Всероссийское театральное общество, 1984. — 576 с.
5. Ивлева М. Фламенко: разожги в себе страсть! / Марина Ивлева // газета «Владивосток». — Владивосток, 2003. — 25 июл. — С. 27.
6. Ирвинг В. Альгамбра; новеллы / В. Ирвинг // Вступ. статья В. Бернацкой. — М.: Худож. лит., 1989. — 448 с.
7. Кармен: художественный фильм // Реж. и авт. сценария Карлос Саура; в гл. ролях А. Гадес, Л. дель Соль, К. Ойос и др.; пр-во Испания, студия: Suevia Films, 1983.
8. Колдовская любовь: художественный фильм // Реж. и авт. сценария К. Саура; в гл. ролях А. Гадес, Л. дель Соль, К. Ойос и др.; пр-во Испания, студия Suevia Films, 1986.
9. Кровавая свадьба: художественный фильм // Реж. и авт. сценария К. Саура; в гл. ролях А. Гадес, К. Ойос и др.; пр-во Испания, студия Suevia Films, 1981.
10. Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах / Ж. Ж. Новер; пер. с фр. А. А. Гвоздева, примеч. И. И. Соллертинского. — Л.: Academia, 1927. — 316 с.
11. Панаева А. Я. Воспоминания / А. Я. Панаева. — М., 1956. — 168 с.
12. Рейнгардт Ф. О. Харьков 20-х и 30-х гг. / Ф. О. Рейнгарт // Харьковский сборник. — 1887. — № 1. — 28 с.
13. Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К. С. Станиславский. — СПб., 2008. — 478 с.
14. Фокин М. М. Против течения / М. М. Фокин. — Л.: Искусство, 1981. — 260 с.
15. Щукина, О. Любви натянутые струны / О. Щукина // Чего хотят женщины. — 2007. — № 1(5). — С. 106.
16. Gipsy Kings: Tierra Gitana. Documanetary // Hack Philip. — США, SONY BMG, 1996.

## Литература

17. Алексеев М. П. Очерки истории испано-русских литературных отношений / М. П. Алексеев // Культура Испании. Сборник; отв. ред. А. М. Деборин. — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1940. — 497 с.

18. Алепко А. В. Проблемы поликультурного образования студентов в контексте международных контактов России в АТР / А. В. Алепко // Высшее образование в России. — 2013. — № 3. — С. 79–82.
19. Алиев Х. М. Защита от стресса. Как сохранить и реализовать себя в современных условиях / Х. М. Алиев. — М., 1996. — 270 с.
20. Анди Э. М. Фламенко: тайны забытых легенд / Э. М. Анди. — М.: Мусалаев, 2003. — 196 с.
21. Астахова Е. В. Испания как метафора (к перекрестному году России в Испании и Испании в России) / Е. В. Астахова // Вестник МГИМО-Университета. — 2011. — № 6. — С. 60–65.
22. Балашова Т. Коррида-танец: аспекты мировосприятия в культурах Испании и России / Т. Балашова // Вопросы иберо-романистики. — 2011. — № 11. — С. 176–186.
23. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: пер. с англ. / Р. Барт. — М., 1989. — 616 с.
24. Басин Е. Я. Семиотика об изобразительности и выразительности / Е. Я. Басин. — М.: Искусство, 1965. — 234 с.
25. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М.: Искусство, 1986. — 445 с.
26. Бежар М. Мгновение в жизни другого. В чьей жизни: пер. с фр. / М. Бежар. — М.: Русская Творческая Палата, 1998. — 238 с.
27. Бенсон Г. Как стать гением: пер. с англ. / Г. Бенсон, У. Проктор. — М.: Эксмо, 2004. — 380 с.
28. Бергсон А. Творческая эволюция: пер. с англ. / А. Бергсон. — М.: Академический проект, 2015. — 320 с.
29. Бернс Р. Развитие Я концепции и воспитание / Р. Бернс. — М.: Прогресс, 1986. — 422 с.
30. Блок А. А. Малое собрание сочинений / А. Блок. — СПб.: Азбука. Азбука-Аттикус, 2014. — 608 с.
31. Богомолова Л. В. Ритмопластика / Л. В. Богомолова. — М.: Педколледж «Маросейка», 1997. — 25 с.
32. Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр: пер. с фр. — М.: Рудомино, 1995. — 222 с.
33. Брайловская М. А. Состояние исполнительского танцевального искусства в эмиграции (1917–1939 гг.) / М. А. Брайловская // Этнокультурное разнообразие и проблема взаимодействия культур: Мат. науч. конф., г. Москва, 23 апреля 2004 г. / Под общ. ред. Г. В. Гриненко. — М., 2004. С. 119–127.
34. Быховская И. М. Человеческая телесность в социокультурном измерении: традиции и современность / И. М. Быховская // Труды ученых ГЦОЛИФКа. Ежегодник. — М.: 1993, С. 58–68
35. Быховская, И. М. Телесность как социокультурный феномен / И. М. Быховская // Культурология. XX век: словарь. — СПб.: Университетская книга, 1997. — 640 с.
36. Васькова Л. Л. Понятие «Учебная дисциплина «Современный танец» в учебных заведениях хореографического образования» / Л. Л. Васькова // Вестник МГУКИ. — 2012. — № 4 (48). — С. 164–169.

37. Волошин М. О смысле танца // Лики творчества / М. Волошин. — Л.: Наука, 1989. С. 395–399.
38. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М.: Искусство, 1986. — 573 с.
39. Вышеславцев Б. П. Этика преображенного Эроса / Б. П. Вышеславцев. — М., 1994. — 285 с.
40. Гадес А. «Москва затмила всех» / А. Гадес; беседовала Ирина Бельская // Музыкальное просвещение: Мир гитары. — 2012. — № 3 (38). — С. 5–11.
41. Гевленко Ю. А. Семиотический анализ танца / Ю. А. Гевленко // Вестник Томского гос. университета. — 2009. — № 320. — С. 87–89.
42. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель; пер. Б. Г. Столпнер и др. — М.: Искусство, 1971.
43. Герасимова И. А. Танец: эволюция кинестезического мышления / И. А. Герасимова // Эволюция. Язык. Познание / Ин-т философии РАН; под общ. ред. И. П. Меркулова. — М.: Языки русской культуры, 2000. С. 84–112.
44. Гинзбург М. Р. Эриксоновский гипноз: систематический курс / М. Р. Гинзбург, М. Е. Яковлева. — М.: Московский психолого-социальный институт, 2008. — 60 с.
45. Гольман Е. А. Женская телесность: теоретические подходы и перспективы социологических исследований: Автореф. дис. ... канд соц. наук: 22.00.01 / Гольман Евгения Андреевна. — М., 2015. — 30 с.
46. Гребениченко Т. В. Дух в понимании В. В. Розанова / Т. В. Гребениченко // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. — 2011. — № 3. — С. 176–179.
47. Гренлюд Э. Танцевальная терапия. Теория, методика, практика / Э. Гренлюд, Н. Оганесян. — СПб., 2004. — 288 с.
48. Гурин Н. А. Полифункциональное значение танца в современных российских исследованиях / Н. А. Гурин // Альманах современной науки и образования. — 2011. — № 9 (52). — С. 7–9.
49. Дашутина М. В. Коммуникативные особенности фламенко / М. В. Дашутина / Научное сообщество студентов XXI столетия: Мат. XXVII студенческой междунар. заочной научно-практ. конф. — Новосибирск, 2014. — № 12 (27). — С. 30–37.
50. Деметр Н. Г. История цыган. Новый взгляд / Н. Г. Деметр, Н. В. Бессонов, В. К. Кутенков. — Воронеж: Изд-во Ин-та этнологии и антропологии РАН, 2000. — 334 с.
51. Добровольская Г. Н. Танец. Пантомима. Балет / Г. Н. Добровольская. — Л.: Искусство, 1975. — 125 с.
52. Довгалева И. В. Идентификационный дискурс о телесности / И. В. Довгалёва // Вестник Волгоградского гос. ун-та. — Волгоград. — 2010. — № 1 (11). — С. 108–112.
53. Додонов Б. И. Эмоция как ценность / Б. И. Додонов. — М.: Политиздат, 1978. — 272 с.
54. Дьяконова Л. Т. Архаичный танец: к постановке проблемы / Л. Т. Дьяконова // Грамота. — 2011. — № 6 (12), Ч. I. — С. 74–76.
55. Дьяконова, Л. Т. Танец как феномен культуры / Л. Т. Дьяконова // Общество. Среда. Развитие. — 2011. — № 3. — С. 155–158.

56. Емельянов Л. П. Фольклор и художественная самодеятельность / Л. П. Емельянов. — Л.: Наука, 1992. — 256 с.
57. Жбанкова Е. В. Основные тенденции развития историко-бытового танца в Европе 1910–1920 гг. / Е. В. Жбанкова // Россия и Запад: диалог культур: Мат. 9-ой междунар. конф., 28–30 ноября 2002 г. — М.: Центр по изучению взаимодействия культур, 2003. — № 10. — С. 470–479.
58. Жорницкая М. Я. Пляски в шаманской практике у народов Севера Сибири // Шаманизм как религия: генезис, реконструкция, традиции. — Якутск, 1992. С. 78–86.
59. Замятин Е. И. Психология творчества / Е. И. Замятин // Художественное творчество и психология. — М., 1991. С. 158–162.
60. Захарова О. Ю. Русский бал XVIII — начала XX века. Танцы, костюмы, символика / О. Ю. Захарова. — М.: Центрполиграф, 2010. — 448 с.
61. Зинченко В. П. Психология телесности: между душой и телом / В. П. Зинченко, Т. С. Леви. — М.: АСТ, 2007. — 732 с.
62. Изард К. Э. Психология эмоций / К. Э. Изард. — СПб.: Питер, 2009. — 464 с.
63. Ильин Е. П. Психофизиология состояний человека / Е. П. Ильин. — СПб.: Питер, 2005. — 412 с.
64. Кабо В. Р. Синкретизм первобытного искусства / В. Р. Кабо // Ранние формы искусства: Сб. науч. тр. / Сост. С. Ю. Неклюдов. — М.: Наука, 1972. С. 275–301.
65. Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. — Л.: Искусство, 1972. — 184 с.
66. Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. — СПб.: Петрополис, 1996. — 414 с.
67. Кант И. Сочинения: в 6 т. Т. 3. / И. Кант; под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. — М., 1963. — 799 с.
68. Карабанова С. Ф. Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник / С. Ф. Карабанова. — М.: Наука, 1979. — 140 с.
69. Кириллов А. П. Язык танца: Историко-системно-семиотическая разработка и обоснование: Монография / А. П. Кириллов. — М.: МГУКИ, 2004. — 472 с.
70. Клараунт А. П. Искусство танца фламенко / А. П. Клараунт, Ф. Альбайсин // Предисл. Н. Ванханена. — М.: Искусство, 1984. — 183 с.
71. Козлов В. В. Интегративная танцевально-двигательная терапия: монография / В. В. Козлов, А. Е. Гиршон, Н. И. Веремеенко. — М., 2005. — 286 с.
72. Козырева А. Ю. Лекции по педагогике и психологии творчества / А. Ю. Козырева. — Пенза: Научно-методический центр, 1994. — 344 с.
73. Коноплева Н. А. Художественное творчество и гендер. Культуролого-психологический аспект: Монография / Н. А. Коноплева, А. Е. Коноплев. — Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2001. — 204 с.
74. Королева Э. А. Ранние формы танца / Э. А. Королева. — Кишинев: Штиинца, 1977. — 215 с.
75. Красовская В. М. История русского балета / В. М. Красовская. — СПб., 2010. — 312 с.

76. Круткин В. А. Онтология человеческой телесности (философские очерки) / В. А. Круткин. — Ижевск: Изд-во УГУ, 1993. — 130 с.
77. Крыжановская Я. С. К проблеме типологии зрелищных форм в традиционной культуре Амуро-Сахалинского региона / Я. С. Крыжановская // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. — 2012. — № 1-2 (9). — С. 77-83.
78. Куликова Л. В. Психические состояния / Сост. Л. В. Куликова. — СПб.: Питер, 2000. — 512 с.
79. Кэмбелл Д. Тысячеликий герой: пер. с англ. / Д. Кэмбелл. — М.: Рефл-бук; АСИТ, 1997. — 384 с.
80. Лорка Ф. Г. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1; 2. Стихи. Театр. Проза: пер. с исп. / Ф. Г. Лорка; сост. и примеч. Л. Осповата, редкол.: Л. Осповат и др. — М.: Худож. лит., 1986.
81. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века) / Ю. М. Лотман. — СПб.: Искусство-СПБ, 2006. — 464 с.
82. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. — СПб., 2001. — 704 с.
83. Лоуэн, А. Психология тела. Биоэнергетический анализ тела / А. Лоуэн. — М.: Институт общегуманитарных исследований, 2004. — 253 с.
84. Майерс Д. Социальная психология: пер. с англ. / Д. Майерс. — Питер, 2007. — 794 с.
85. Мальцева Д. Д. Стадии построения оперативного образа движения в танце (на примере танца фламенко) / Д. Д. Мальцева // Вестник Московского государственного лингвистического университета. — М., 2013. — № 7. — С. 124-133.
86. Мартынов И. И. Музыка Испании / И. И. Мартынов. — М., 1977. — 376 с.
87. Марченкова А. И. Художественный образ в хореографическом искусстве / А. И. Марченкова, А. Л. Марченков // Актуальные задачи педагогики: Мат. III междунар. науч. конф. (г. Чита, февраль 2013 г.). — Чита: Молодой ученый, 2013. С. 123-125.
88. Маслоу А. Психология бытия: пер. с англ. / А. Маслоу. — М.: Рефл-бук, 1997. — 304 с.
89. Мацумото Д. Психология и культура: пер. с англ. / Д. Мацумото. — СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2002. — 416 с.
90. Медникова М. Б. Неизгладимые знаки: славянской культуры, 2007. — 216 с.
91. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия: пер. с франц.; под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. — М.: Ювента; Наука, 1999. — 608 с.
92. Морина Л. П. Мифологическое пространство танцевальной образности: монография / Л. П. Морина. — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. — 293 с.
93. Морина Л. П. Ритуальный танец и миф / Л. П. Морина // Религия и нравственность в секулярном мире: Мат. науч. конф. — СПб., 2001. С. 118-120.
94. Мосс М. Техники тела // Общества, обмен, личность. Труды по социальной антропологии / М. Мосс; пер. с фр. А. Б. Гофмана. — М.: Наука, 1996. С. 242-263.
95. Народный танец: Проблемы изучения: Сб. науч. тр. / Сост. и отв. ред. А. А. Соколов-Каминский, редкол.: Л. М. Ивлева и А. А. Соколов-Каминский. — СПб., 1991. — 234 с.

96. Немцева А. В. К вопросу о социально-философском аспекте телесности / А. В. Немцева // Вклад Сибири в культурологическое пространство России: Мат. всерос. науч. конф. по культурологии. — Иркутск: Изд-во ИрГТУ, 2009. С. 58–61.
97. Никитин В. Н. Пластикодрама: Новые направления в арт-терапии / В. Н. Никитин. — М.: Когито-Центр, 2003. — 72 с.
98. Никитин В. Ю. Танец как социокультурный феномен. Три лика Терпсихоры / В. Ю. Никитин // Вестник МГУКИ — М., 2014 — № 6 (62). — С. 292–298.
99. Никитин В. Н. Онтология телесности: смыслы, парадоксы, абсурд / В. Н. Никитин. — М.: Когито-Центр, 2006. — 320 с.
100. Никитин В. Н. Энциклопедия тела: психология, психотерапия, педагогика, театр, танец, спорт, менеджмент / В. Н. Никитин. — М.: Алетейя. 2000. — 624 с.
101. Некрасова Н. А. Феномен человеческой телесности / Н. А. Некрасова, А. А. Горяинов // Современные проблемы науки и образования. — 2006. — № 1. — С. 21–23.
102. Николаенко Н. Н. Психология творчества: Учебное пособие / Н. Н. Николаенко; под. ред. Л. М. Шипицыной. — СПб.: Речь, 2005. — 277 с.
103. Пасынкова Н. Б. Влияние музыкального движения на эмоциональную сферу личности / Н. Б. Пасынкова // Психологический журнал. — 1995. — № 4. — С. 142–146.
104. Петроченко Н. В. К вопросу о происхождении сущности танца / Н. В. Петроченко // Актуальные проблемы социокультурных исследований. — 2006. — № 2. — С. 119–125.
105. Подмаскин В. В. Музыкальные инструменты народов мира в визуальной антропологии (XX — начало XXI в.) / В. В. Подмаскин, Г. П. Турмов. — Владивосток: Изд-во ДВГТУ, 2015. — 378 с.
106. Подорога В. А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию: Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов / В. А. Подорога. — М.: Изд-во «Ad Morginem», 1995. — 339 с., С. 12.
107. Психология эмоций: Сб. / Под ред. В. К. Вилюнаса, Ю. Б. Гиппенрейтер. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. — 288 с.
108. Резерв успеха — творчество: пер. с англ. / Под ред. Г. Нойнера, В. Калвейта, Х. Клейна. — М.: Педагогика, 1989. — 120 с.
109. Розанов В. В. О понимании. Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания / В. В. Розанов. — СПб.: Наука, 1994. — 539 с.
110. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. — М.: Эдиториал УРСС, 1996. — 224 с.
111. Ромм В. В. Танец и секреты древнейшей цивилизации / В. В. Ромм; Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. — Новосибирск, 2002. — 456 с.
112. Рославлева Н. П. Марис Лиела / Н. П. Рославлева. — М.: Искусство, 1979. — 184 с.
113. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. — СПб.: Питер, 2002. — 720 с.

114. Русская культура первой половины XIX в. // История России с древнейших времен до наших дней: Учебное пособие / А. С. Орлов, В. А. Георгиев, Н. Г. Георгиева, Т. А. Сивохина. — М.: Проспект, 1999. — 544 с.
115. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения / Ж.-П. Сартр; пер. с фр. М. И. Бекетовой — СПб.: Наука, 2001. — 319 с.
116. Соковикова Н. В. Национальный танец как средство развития генетической отзывчивости на национальную музыку детей дошкольного и младшего школьного возраста / Н. В. Соковикова // Хореография: история, теория, практика. — М.: Московская академия образования Натальи Нестеровой, 2011. — № 4. — 248 с.
117. Сокольчик А. Н. Танцующее тело как идеальная материя для выражения мысли / А. Н. Сокольчик // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2011. — № 130. — С. 291–295.
118. Стариков П. А. Структура опыта вдохновения / П. А. Стариков, М. Д. Прокофьева, Е. А. Углова // GISAP Culturology, Sports and Art History: мат. Открытого Европейско-Азиатского первенства по научной аналитике, Лондон, Великобритания, 2012. — Лондон, IASHE, 2012. С. 69–73.
119. Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре: монография / В. К. Суханцева. — Киев: Лыбидь, 1990. — 184 с.
120. Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий / Б. М. Теплов. — М., 1961. — 340 с.
121. Тихомиров О. К. Об одном подходе к исследованию мышления как деятельности личности / О. К. Тихомиров, Н. Б. Березанская, В. Л. Райков // Психологические исследования творческой деятельности: Сб. ст. — М.: Наука, 1975. С. 143–204.
122. Фарман И. П. Воображение в структуре познания / И. П. Фарман. — М.: ИФ РАН, 1994. — 145 с.
123. Фаст Дж. Язык тела / Дж. Фаст, Э. Холл; пер. с англ.: Ю. В. Емельянов. — М.: Вече, 1995. — 432 с.
124. Фельденкрайз М. Сознание через движение. 12 практических уроков: пер. с англ. / М. Фельденкрайз. — М.: Изд-во Ин-та Общегуманит. исследований, 2001. — 132 с.
125. Флиер А. Я. Культурогенез: Монография / А. Я. Флиер. — М., 1995. — 128 с.
126. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее / Р. Флорида: пер. с англ. А. Константинова. — М.: Классика-XXI, 2007. — 432 с.
127. Фомин А. С. Танец: понятие, структура, функции / А. С. Фомин. — М.: Книга, 1990. — 32 с.
128. Френкель Я. И. Квантовая теория танца / Я. И. Френкель // Физики все еще шутят: Сб. — М.: Макет, 1992. С. 36–38.
129. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер: пер. с нем. и послесл. О. В. Никифорова. — М.: Академический проект, 2011. — 448 с.
130. Холодилова Е. В. Экология культуры: наука и метафора времени / Е. В. Холодилова // Культура: традиция и современность: Сб. науч. тр. — Хабаровск, 1997. С. 68–72.

131. Худеков С. Н. Всеобщая история танца / С. Н. Худеков. — М.: Эксмо, 2009. — 608 с.
132. Цветаева М. И. Всемирная библиотека поэзии / М. И. Цветаева. — Ростов н/Д.: Феникс, 1995. — 512 с.
133. Цветус-Сальхова Т. Э. Тело и телесность в культурологических исследованиях / Т. Э. Цветус-Сальхова // Вестник Томского гос. ун-та. — Томск: ГОУ ВПО Томский гос. ун-т. — 2011. — № 351. — С. 70.
134. Чиксентмихайи М. В поисках потока: психология включенности в повседневность / М. Чиксентмихайи; пер. с англ. Е. Милицкой. — СПб., 2003. — 420 с.
135. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 1. / Ф. Шлегель; пер. с нем. Ю. Н. Попова; примеч. А. В. Михайлова и Ю. Н. Попова — М.: Искусство, 1983. — 480 с.
136. Щербакова Т. Н. Импровизация как компонент творчества современного педагога / Т. Н. Щербакова // Педагогическое мастерство: Мат. IV междунар. науч. конф. (г. Москва, февраль 2014 г.). — М.: Буки-Веди, 2014. С. 13–16.
137. Юнг К. Г. Архетип и символ: Сб. произведений: пер. с нем / К. Г. Юнг; сост. А. М. Руткевич. — М.: Ренессанс, 1991. — 343 с.
138. Юнг К. Г. Дух и жизнь: Сборник / К. Г. Юнг; пер. с нем. Л. О. Акопяна; под ред. Д. Г. Лахути. — М.: Практика, 1996. — 554 с.
139. Юнг К. Г. Психология бессознательного: пер. с нем. / К. Г. Юнг. — М.: Когито-Центр, 2010. — 352 с.
140. Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке: пер. с нем. / К. Г. Юнг. — М., Ренессанс, 1992. — 320 с.
141. Юнг К. Г. Психоанализ и искусство: пер. с нем. / К. Г. Юнг, Э. Нойман. — М.: Refl-book, К. Ваклер, 1998. — 304 с.
142. Юнг К. Г. Человек и его символы / К. Г. Юнг, М.-Л. фон Франц, Д. Хендерсон и др.; под ред. К. Г. Юнга; пер. с англ. под ред. В. Зеленского. — СПб. Б.С.К., 1996. — 454 с.
143. Якобсон Р. Избранные работы / Р. Якобсон: пер. с англ. М. Я. Гловинской. — М.: Прогресс, 1985. — 460 с.
144. Ярлнес Э. Терапевтическая сила пиковых переживаний: воплощение старой идеи Маслоу / Э. Ярлнес, Ж. Люйтелаа // Телесная психотерапия. Бодинамика: Сб.: пер. с англ. / Ред.-сост. В. Б. Березкина-Орлова. — М., 2010. С. 214–239.
145. Яцковская И. Ф. Танец модерн в истории европейской культуры / И. Ф. Яцковская // Наука. Искусство. Культура. — 2014. — № 3. — С. 203–206.
146. Ячин С. Е. Метакультура — место творчества личности на границе культурных сред / С. Е. Ячин // Личность. Культура. Общество. — 2010. — Т. 12. Вып. 1 (№ 53–54). — С. 108–116.
147. Barrio A. A. El baile flamenco / Ángeles Arranz del Barrio. — Lib Deportivas Esteban Sanz, 1998. — 126 p.
148. Blacking J., Kealiinohomoku J. W. The Performing arts: music and dance. — Walter de Gruyter, 1979. — 344 p.
149. Climent A. G. Flamencologia / A. G. Climent. — Madrid: Editorial Escelicer, 1964. — 462 p.



150. Cordowinus N. Tradición y experimento en el baile flamenco: Rosa Montes y Alberto Alarcón / Nadine Cordowinus . — Primento, 2014. — 180 p.
151. Duncan I. My Life / I. Duncan. — London, 1966. — 253 p.
152. Edwards G. Flamenco! / G. Edwards. — New York: Thames & Hudson, 2006. — 176 p.
153. Ellis H. The Dance of Life / H. Ellis. — Boston, 1923. — 377 p.
154. Goulet I. Learning to Become Dancing Musicians: Flamenco Dancers Going Global / I. Goulet // A Thesis in the Department of Sociology and Anthropology, Concordia University. — Montreal, Canada, 2007. — 126 p.
155. Hayes M. H. Conflicting Histories of the Dance / M. H. Hayes. — London: McFarland & Co, 2009. — 197 p.
156. Jordania J. Why do People Sing? Music in Human Evolution / J. Jordania. — Logos, 2011. — 211 p.
157. Hoffman K. The Trance Workbook: Understanding & using the power of altered states / K. Hoffman. — Sterling, 1998. — 160 p.
158. Laban R. von. Der Moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Eine Einführung in die kreative tänzerische Bewegung als Mittel zur Entfaltung der Persönlichkeit / R. von Laban. — Wilhelmshaven, 2001. — 160 p.
159. Molina R. Mundo y formas del cante flamenco / R. Molina and A. Mairena. — Sevilla, Librería Al-Ándalus, 1971. — 326 p.
160. Parra J. M. El compás flamenco de todos los estilos / J. M. Parra. — Madrid: Apostrofe, 1999. — 148 p.
161. Vargas M. R. Antología del baile flamenco / Manuel Ríos Vargas. — Signatura Ediciones, 2002. — 222 p.

### **Справочные издания**

162. Балет, танец, хореография: краткий словарь танцевальных терминов и понятий / Сост. Н. А. Александрова. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. — 416 с.
163. Быков В. Е. Театр // Большая советская энциклопедия в 30 т. / Гл. ред. А. М. Прохоров. — 3-е изд. — М.: Советская энциклопедия, 1976. — Т. 25. — С. 332-339.
164. Глоссарий психологических терминов / Под ред. Н. Губина. — М.: Наука, 1999. — 512 с.
165. Головин С. Ю. Словарь психолога-практика / С. Ю. Головин. — Минск: Харвест, 2001. — 975 с.
166. Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка / Т. Ф. Ефремова. — М.: АСТ, 2006. — 699 с.
167. Импровизация // Большая советская энциклопедия в 30 т. / Гл. ред. А. М. Прохоров. — 3-е изд. — М.: Советская энциклопедия, 1976. — Т. 10. — С. 164.
168. Комлев Н. Г. Словарь иностранных слов / Н. Г. Комлев. — М.: Эксмо, 2006. — 672 с.
169. Кондаков И. М. Психологический словарь / И. М. Кондаков. — СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2000. — 225 с.
170. Кононенко Б. И. Культурология в терминах, понятиях, именах / Б. И. Кононенко. — М.: Щит-М, 2009. — 405 с.

171. Копорулина В. Н. Психологический словарь / Авт.-сост. В. Н. Копорулина и др.; под общ. ред. Ю. Л. Неймера. — Ростов н/Д.: Феникс, 2003. — 640 с.
172. Краткий психологический словарь / Ред.-сост. Л. А. Карпенко. — Ростов н/Д.: Феникс, 1998. — 512 с.
173. Кюрегян Т. С. Танец // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 5. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1981. — Т. 5. — С. 423–424.
174. Кюрегян Т. С. Танцевальная музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1981. — Т. 5. — С. 429–435.
175. Лапланш Ж. Словарь по психоанализу / Ж. Лапланш, Ж.-Б. Понталис: пер. с фр. Н. Автономовой. — СПб.; М.: Инст. общегум. исслед., 2010. — 751 с.
176. Любимова Т. Б. Воображение // Культурология. XX век: Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С. Я. Левит. — СПб.: Университетская книга, 1998. Т. 1. С. 129.
177. Мещеряков Б. Г. Большой психологический словарь / Сост. и общ. ред. Б. Г. Мещеряков, В. П. Зинченко. — СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2009. — 811 с.
178. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. — 4-е изд. — М.: Азбуковник, 1997. — 943 с.
179. Русова Н. Ю. От аллегии до ямба: Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению / Н. Ю. Русова. — М.: Флинта, Наука, 2004. — 302 с.
180. Садиков А. В. Испанско-русский словарь современного употребления / А. В. Садиков, Б. П. Нарумов. — М.: Изд-во «Русский язык», 1998. — 751 с.
181. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров. — М.: Советская энциклопедия, 1983. — 1599 с.
182. Суриц Е. Я. Балет // Большая советская энциклопедия в 30 т. / Гл. ред. А. М. Прохоров. — 3-е изд. — М.: Советская энциклопедия, 1976. Т. 2. С. 570–572.
183. Суриц Е. Я. Танец // Большая советская энциклопедия в 30 т. / Гл. ред. А. М. Прохоров. — 3-е изд. — М.: Советская энциклопедия, 1976. Т. 25. С. 254–255.
184. Толковый словарь русского языка в 4 т. Т. 4 / Под ред. Д. Н. Ушакова. — М.: Астрель. АСТ, 2000. — 1499 с.
185. Философский энциклопедический словарь / Ред.-сост. Е. Ф. Губский и др. — М.: Инфра-М, 2009. — 570 с.
186. Школьников Л. С., Панкратов С. П. // Бальный танец // Большая советская энциклопедия в 30 т. / Гл. ред. А. М. Прохоров. — 3-е изд. — М.: Советская энциклопедия, 1976. Т. 2. С. 593–594.
187. Mackrell J. R. The Art of Dance // The New Encyclopedia Britannica: 32 vol. — 15th ed. — USA: Encyclopedia Britannica Inc., 1994. — Vol. 16. — 935–951 p.

## Электронные ресурсы

188. Алегриас (Alegrias) [Электронный ресурс] / Для увлеченных фламенко. — Режим доступа: <http://www.shulgina.ru/lessons/alegrias.htm>
189. Афоризмы о фламенко [Электронный ресурс] // Школа танцев фламенко Bandada. — Н. Новгород, 2009. — Режим доступа: [http://www.flamenco-nn.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=83&Itemid=96](http://www.flamenco-nn.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=83&Itemid=96)
190. Вдохновение по методу Сальвадора Дали [Электронный ресурс] // Insitory.ru — Режим доступа: <http://insitory.ru/vdoxnovenie-po-metodu-salvadora-dali.html>
191. Гинзбург М. Р. Исследование учебной мотивации школьников по методике М. Р. Гинзбурга [Электронный ресурс] / Сайт практического психолога. — Режим доступа <http://iemcko.ru/4332.html>
192. Гинько В. Г. Едете в Испанию? Счастливы!.. / В. Г. Гинько [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.netess.ru/3knigi/905753-1-v-ginko-edete-ispaniyu-schastliviy-etot-sbornik-slozhilsya-zapisok-ocherkov-risem-dnevnikov-vospominaniy-oni-prinadlezha.php>
193. Жаров Л. В. Двадцатилетний опыт изучения проблемы человеческой телесности (взгляд врача и философа): актовая речь. — Ростов н/Д., 2001. [Электронный ресурс] / Л. В. Жаров // Yanushkevich.com. — Режим доступа: <http://e-yanushkevich.com/post115245836>
194. Заржицкая О. А. Социально-психологический анализ телесности: возможности и перспективы [Электронный ресурс] / О. А. Заржицкая // Портал психологических изданий PsyJournals.ru <http://psyjournals.ru/psytel2009/issue/40803.shtml>. Режим доступа: [psyjournals.ru/files/40803/psytel\\_conf\\_Zarzhyckaya.pdf](http://psyjournals.ru/files/40803/psytel_conf_Zarzhyckaya.pdf)
195. Зырянов А. В. Основные аспекты музыкально-хореографического образа // Композиция и постановка танца [Электронный ресурс] — Режим доступа: [http://dance-composition.ru/publ/zyrjanov\\_a\\_v\\_doklad\\_po\\_iskusstvu\\_baletmejstera\\_osnovnye\\_aspekty\\_muzykalno\\_khoreograficheskogo\\_obraza/11-1-0-143](http://dance-composition.ru/publ/zyrjanov_a_v_doklad_po_iskusstvu_baletmejstera_osnovnye_aspekty_muzykalno_khoreograficheskogo_obraza/11-1-0-143)
196. Изотов Э. Психология танца. Процессуальный подход [Электронный ресурс] / Э. Изотов // Тертон: тренинг. центр. — Режим доступа: <http://www.terton.ru/biblioteka/process-dance.html>
197. Испанская страсть и дух свободы [Электронный ресурс] // Мастер Джим: фитнес-центр. — Владивосток, 2009. — Режим доступа: <http://www.mastergym.ru/vladivostok/press/articles/2009/13/>
198. Каржавин С. П. Секреты гитары фламенко [Электронный ресурс] / С. П. Каржавин // Первый русскоязычный сайт о фламенко. — Режим доступа: <http://www.flamenco.ru/theory/classification8>
199. Ключ к фламенко [Электронный ресурс] // Для увлеченных фламенко. — Режим доступа: [http://www.shulgina.ru/articles/key\\_to\\_flamenco.htm](http://www.shulgina.ru/articles/key_to_flamenco.htm)
200. Ключевые ценности фламенко [Электронный ресурс] / Школа фламенко BANDADA. — Н. Новгород, 2009. — Режим доступа: [http://flamenco-nn.ru/index.php?Itemid=107&id=82&option=com\\_content&view=article](http://flamenco-nn.ru/index.php?Itemid=107&id=82&option=com_content&view=article)
201. Кутковой Н. А. Понятие эмоций в социальной психологии XXI века: основные подходы [Электронный ресурс] / Н. А. Кутковой, Т. Г. Стефаненко // Психологические исследования. Электрон.

- журнал. — 2014. — Т. 7, № 33. — Режим доступа: <http://psystudy.ru/index.php/num/2014v7n33/933>
202. Липинская С. Терапевтические и психологические аспекты танца фламенко в концепции танцевальной терапии [Электронный ресурс] / С. Липинская // Отделение танцевально-двигательной психотерапии. — Режим доступа: <http://tdt-edu.ru/terapevticheskie-i-psixologicheskie-aspekty-tanca-flamenko-v-koncepcii-tancevalnoj-terapii-lipinskaya-s/>
203. Матушкина М. В. Танцевальная импровизация: истоки и история развития в начале XX века [Электронный ресурс] / М. В. Матушкина // Теория и практика обществ. развития. Электрон. журнал. — 2014. — № 9. — Режим доступа: [http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv\\_zhurnala/2014/9/kulturologiya/matushkina.pdf](http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2014/9/kulturologiya/matushkina.pdf)
204. Немцева А. В. Человек и его телесность: социально-философский аспект [Электронный ресурс] / А. В. Немцева // Вестник Оренбургского ун-та. — Электрон. журнал. — 2013. — № 7 (156). — Режим доступа: <http://www.osu.ru/doc/1026/article/7172/lang/0>
205. Нефляшева Н. Лезгинка — «танец орла» или символический протест? / Северный Кавказ сквозь столетия [Электронный ресурс] / Н. Нефляшева // Кавказский узел, 2011. — Режим доступа: <http://www.kavkaz-uzel.eu/blogs/1927/posts/6788>
206. Портнова Т. В. Балетмейстерские зарисовки как знаковая система записи танца: от М. Петипа к М. Фокину [Электронный ресурс] / Научно-методический электронный журнал «Концепт». — 2015. — № 10 (октябрь). — С. 6–10. — Режим доступа: <https://e-koncept.ru/2015/15336.htm>
207. Прохоров А. О. Феноменология трансвых состояний в повседневных и экспериментальных ситуациях [Электронный ресурс] / А. О. Прохоров, В. Д. Бехтерева // Экспериментальная психология в России: традиции и перспективы. Электрон. журнал. — 2010. — Режим доступа: [http://psyjournals.ru/exp\\_collection/issue/34567\\_full.shtml](http://psyjournals.ru/exp_collection/issue/34567_full.shtml)
208. Прохоренко О. А. Болеро и фламенко в системе современного танцевального искусства [Электронный ресурс] / О. А. Прохоренко // Образовательный процесс: взгляд изнутри: Мат. IV Междунар. научно-практ. конф. (29–30 ноября 2010 года). — СПб., 2010. — Режим доступа: [http://confcontact.com/20102911/5\\_prohor.htm](http://confcontact.com/20102911/5_prohor.htm)
209. Ритмические структуры фламенко [Электронный ресурс] // Megapredmet.ru. — 2015. — Режим доступа: <http://megapredmet.ru/1-39908.html>
210. Самойленко Е. В. Феномен танцевальной культуры: особенности генезиса, функционирования и трансформации (на материале культуры России XX–XXI вв.) [Электронный ресурс] // Научно-технический отчет о выполнении 4 этапа Гос. контракта № 14.740.11.1311 от 20 июня 2011 г. — Екатеринбург, 2012. — Режим доступа: [http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/21947/1/Samoilenko\\_Otchet\\_po\\_GK\\_14.740.11.1311.pdf](http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/21947/1/Samoilenko_Otchet_po_GK_14.740.11.1311.pdf)
211. Сергеева Т. С. Фламенко в кинотворчестве Карлоса Сауры: традиционное искусство в контексте медиакультуры (на примере фильма «Кармэн») [Электронный ресурс] / Т. С. Сергеева // Художественная культура. Электрон. журнал. — М., 2013. — № 1. — Режим доступа: <http://sias.ru/magazine/vypusk-6-2013/prikladnaya-kulturologiya/842.html>

212. Серкова В. А. Принцип катарсиса в восприятии произведения искусства [Электронный ресурс] / В. А. Серкова // СПб гос. техн. ун-т: официал. сайт. — Режим доступа: <http://www.ph.spbstu.ru/sites/default/files/publications>
213. Сиротина А. Женщина и гитара фламенко [Электронный ресурс] / А. Сиротина // Гитаристка.ру. — Режим доступа: <http://www.guitaristka.ru/flamenko.shtml>
214. Союз танцевального спорта России [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://rdsu.info/>
215. Старк А. Танцевально-двигательная терапия [Электронный ресурс] / А. Старк // Autist.narod.ru — Режим доступа: <http://www.autist.narod.ru/stark.htm>
216. Стили фламенко [Электронный ресурс] // Flamenco.ru. Первый русскоязычный сайт о фламенко. — Режим доступа: <http://www.flamenco.ru/articles/styles>
217. Театр Танца Фламенко [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.flamenco-theatre.ru/index.shtml>
218. Тупикова С. В. «Телесность» в социологическом дискурсе: общенаучные и социокультурные детерминанты теоретизирования [Электронный ресурс] / С. В. Тупикова // Современные исследования социальных проблем. — Электрон. журнал. — Modern Research of Social Problems. — № 4 (24), 2013 Режим доступа: [www.sisp.nkras.ru](http://www.sisp.nkras.ru)
219. Фестиваль фламенко в Хабаровске [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://flamenco-de-amur.jimdo.com/>
220. Фламенко силуэт [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://ru.freepik.com/free-icon/flamenco-dancing-silhouette-of-a-woman\\_727623.htm](http://ru.freepik.com/free-icon/flamenco-dancing-silhouette-of-a-woman_727623.htm)
221. Хавьер Малагийя и Катерина Че Малагийя. Танец фламенко или искусство быть собой [Электронный ресурс] // Gayanat project. — 2014. — Режим доступа: <http://www.gayanat.ru/2014/10/blog-post.html>
222. Халео (jaleo) во фламенко [Электронный ресурс] // Для увлеченных фламенко. — Режим доступа: [http://www.shulgina.ru/articles/jaleo\\_flamenco.htm](http://www.shulgina.ru/articles/jaleo_flamenco.htm)
223. Шишковская А. В. Дефиниции «Я-телесного в психологических исследованиях // Психология телесности: теоретические и практические исследования [Электронный ресурс] / А. В. Шишковская // Портал психологических изданий PsyJournals.ru. — <http://psyjournals.ru/psytel/2009/issue/40806.shtml>. — Режим доступа: [psyjournals.ru/files/40806/psytel\\_conf\\_Zarzhyskaya.pdf](http://psyjournals.ru/files/40806/psytel_conf_Zarzhyskaya.pdf)
224. Этнографический словарь [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://ethno\\_ru.academic.ru/660](http://ethno_ru.academic.ru/660)
225. Эусебио Р. Андрес Сеговия: отношение к искусству фламенко [Электронный ресурс] / Р. Эусэбио // Мат. докладов на XXX конгрессе Arte Flamenco, Баэс, Испания, 9–14 сентября 2002 г. // Terraguitar.ru. — Режим доступа: <http://terraguitar.ru/index.php?name=Pages&op=page&pid=11>
226. Camp Van J. C. Philosophical problems of dance criticism: PhD dissertation [Electronic resource] / J. C. Van Camp // Philosophical research online. — URL: <https://philpapers.org/rec/VANPPO>

227. Cuellar-Moreno M. Flamenco dance. Characteristics, resources and reflections on its evolution [Electronic resource] / Maria Cuellar-Moreno // Cogent Arts and Humanities. — United Kingdom, Oxfordshire, 2016. — vol. — 3. — iss. 1: 1260825. — URL: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23311983.2016.1260825>
228. Diez P. D. Teoría y juego del duende de García Lorca: Una visión profunda de la creatividad [Electronic resource] / D. De Prado Diez // Creatividad y Sociedad. — 2009. — № 14. — URL: <http://www.creatividadysociedad.com/articulos/14/7-Teoria%20del%20duende%20de%20Garcia%20Lorca.articulo.pdf>
229. Flamenco guitar [Electronic resource] // Miguelbengoa.com. — URL: <http://miguelbengoa.com/history-culture/antiflamenquismo-the-anti-flamenco-movement/>
230. Golden Guitar studio [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://teslov-music.ru/flamenco-term-02.htm>
231. UNESCO [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/state/spain-ES?info=elements-on-the-lists>

#### **Диссертации и авторефераты**

232. Амельченкова С. А. Испанское влияние на русскую культуру в XIX веке: Автореф. дис. ... канд. культурологи: 24.00.01 / Амельченкова Светлана Александровна. — М., 2008. — 23 с.
233. Атитанова Н. В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов: Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Атитанова Наталья Васильевна. — Саранск, 2000. — 22 с.
234. Бакач Н. Б. Культурная парадигма как объект социально-философского анализа: Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Бакач Наталья Борисовна. — Волгоград, 1998. — 136 с.
235. Буксикова О. Б. Танец в истории культуры народов Сибири: Диссертация ... д-ра искусствоведения (24.00.01) / Буксикова Ольга Борисовна. — Санкт-Петербург, 2009. — 389 с.
236. Быховская И. М. Телесность человека как объект социокультурного анализа: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 17.00.08 / Быховская Ирина Марковна. — М., 1993. — 49 с.
237. Васильева А. Л. Характерный танец в петербургской балетной культуре: Автореф. дис. ... канд. культурологии (24.00.01) / Васильева Анастасия Леонидовна. — СПб., 2015. — 16 с.
238. Великотный А. М. И. Кант и проблема творческого воображения в экзистенциально-герменевтической философии: Автореф. дис. ... канд. философ. наук: 09.00.03 / Великотный Алексей Михайлович. — Тверь, 2005. — 25 с.
239. Горяинов А. А. Феномен телесности в социокультурном пространстве: автореф. дис. канд. филос. наук: 09.00.13 / Горяинов А. А. — Белгород, 2006. — 22 с.
240. Дорошина Г. В. Воображение как способ творческого конституирования образной реальности: Автореф. дис. ... канд. философ. наук: 09.00.13 / Дорошина Галина Владимировна. — Саратов, 2005. — 24 с.

241. Ереско В. А. Формирование толерантной культуры студенческой молодежи в процессе художественно-творческой деятельности: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05 / Ереско Владимир Андреевич. — Тамбов, 2009. — 25 с.
242. Ереско И. Е. Методика совершенствования тренировочного процесса танцоров 7–9 лет на основе использования средств хореографии: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Ереско Ирина Евгеньевна. — Хабаровск, 2005. — 22 с.
243. Жаров Л. В. Человеческая телесность: философский анализ: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.01 / Жаров Леонид Всеволодович. — Свердловск, 1988. — 34 с.
244. Жиленко М. Н. Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве: Дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Жиленко Мария Николаевна. — М., 2000. — 191 с.
245. Захаров В. М. Поэтика русского танца: народная художественная культура регионов России: обряды; песня; танец; костюм; промыслы: Автореф. дис. ... д-ра культурологии (24.00.01) / Захаров Владимир Михайлович. — М., 2004. — 49 с.
246. Иванова С. А. Организационно-педагогические условия совершенствования преподавания народно-сценического танца в старших классах хореографических училищ: личностно-деятельностный подход: Автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.01 / Иванова Светлана Анатольевна. — М., 2013. — 26 с.
247. Кисеева Е. В. Танец постмодерн как музыкальный феномен: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения (17.00.02) / Кисеева Елена Васильевна. — Ростов н/Д., 2016. — 42 с.
248. Коноплева Н. А. Гендерные основания творческой деятельности и человека творческого в культуре: Автореферат дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / Коноплева Нина Алексеевна. — Владивосток, 2012. — 40 с.
249. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности: Автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Курюмова Наталия Валерьевна. — Екатеринбург, 2011. — 23 с.
250. Кучеренко В. В. Процессы категоризации в измененных состояниях сознания: Автореф. дис. ... канд. психолог. наук: 19.00.01 / Кучеренко Владимир Вилетарьевич. — М., 2010. — 21 с.
251. Кучеренко А. Л. Репрезентация феномена «дуэнде» испанского танца фламенко в современной российской культуре: Дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 / Кучеренко Анастасия Леонидовна. — Владивосток, 2017. — 262 с.
252. Ли Е. Чжин Танец как образно-пластическое воплощение национального характера: на примере русской и корейской культур: Автореф. дис. ... канд. кандидата культурологии (24.00.01) / Ли Ен Чжин. — СПб., 2004. — 21 с.
253. Лурье С. В. Теоретические основания этнопсихологических исследований истории культуры: Автореф. дис. ... д-ра философ. наук: 24.00.02 / Лурье Светлана Владимировна. — М., 1998. — 36 с.
254. Маслов Р. В. Телесность человека: онтологический и аксиологический аспекты: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.13 / Маслов Роман Владимирович. — Саратов, 2005. — 36 с.

255. Нестерова К. В. Современный танец как средство развития творческой индивидуальности подростков: Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Нестерова Ксения Валерьевна. — Шадринск, 2011. — 190 с.
256. Никитин В. Н. Человеческая телесность: онтогносеологический анализ: Автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.01 / Никитин Владимир Николаевич. — М., 2007. — 36 с.
257. Новикова Е. Б. Импровизация: сущность и философско-антропологические смыслы: Автореф. дис. ... канд. философ. наук: 09.00.13 / Новикова Екатерина Борисовна. — Омск, 2012. — 19 с.
258. Петроченко Н. В. Культурная парадигма как методологическое средство исследования хореографического искусства: Дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Петроченко Наталья Валерьевна. — Кемерово, 2005. — 247 с.
259. Протасова Л. И. Бурятский балет: истоки, этапы развития, взаимодействие национальной традиции и классического танца: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Протасова Лариса Иннокентьевна. — Улан-Удэ, 2007. — 22 с.
260. Релич Р. Шаманский транс как феномен традиционной культуры бурят: Автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Релич Ратка. — Улан-Удэ, 2012. — 24 с.
261. Ромм В. В. Древнегреческая танцевальная культура и проблемы военного воспитания: Автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / В. В. Ромм Валерий Владимирович. — Кемерово, 1999. — 23 с.
262. Ромм В. В. Танец как фактор эволюции человеческой культуры: Автореф. дис. ... доктора культурологии: 24.00.01 / Ромм Валерий Владимирович. — Барнаул, 2006. — 48 с.
263. Садыкова Д. А. Танец в пространстве современной культуры: Дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Садыкова Дарья Андреевна. — СПб., 2015. — 130 с.
264. Симаева Ю. М. Педагогическое обеспечение преподавания хореографии в общеобразовательных учебных заведениях России (60-е годы XXI века — 1918 год): Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Симаева Юлия Михайловна. — М., 2014. — 186 с.
265. Слыханова В. И. Русский народно-сценический танец в контексте региональной культуры России: традиции и новаторство: Автореф. дис. ... кандидата культурологии (24.00.01) / Слыханова Валентина Ивановна. — М., 2012. — 29 с.
266. Смирнова Е. В. Культурные доминанты в языковой картине мира испанцев: Дис. ... канд. филолог. наук.(10.02.05) / Смирнова Екатерина Валерьевна. — М., 2015 — 206 с.
267. Спирова Э. М. Проблема телесности в философской антропологии Александра Лоуэна: Автореф. дис. ...канд. философ. наук: 09.00.13 / Спирова Эльвира Маратовна. — М., 2003. — 22 с.
268. Степанова Н. Ю. Феноменология танца: движение в структуре временности: Автореферат дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01 / Степанова Надежда Юрьевна. — Комсомольск-на-Амуре, 2010. — 23 с.



269. Толстых И. Н. Этнокультурные особенности хореографического искусства корейцев: Автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.07 / Толстых Ирина Николаевна. — Владивосток, 2010. — 24 с.
270. Торре Диаз Н. А. Стиливая и жанровая специфика творчества мексиканских хореографов XX века: к проблеме становления творческого метода: Диссертация кандидата искусствоведения (17.00.01) / Норма Алисия де ла Торре Диаз. — М., 2015. — 203 с.
271. Харькин В. Н. Педагогические импровизации в профессиональной деятельности учителя: Дис. ... доктора пед. наук: 13.00.00 / Харькин Валерий Николаевич. — М., 1992. — 240 с.
272. Цой М. И. Эволюция концептов телесности человека философско-антропологический аспект: Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Цой Марина Ильинична. — Тула, 2009. — 24 с.
273. Чикин А. А. Проблема телесности в феноменологии: Э. Гуссерль и М. Мерло-Понти: Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03 / Чикин Александр Александрович. — М., 2014. — 28 с.

#### **Научные статьи автора в соавторстве**

274. Карабанова С. Ф. Танцевальное искусство как средство социокультурной и психологической адаптации людей с инвалидностью и ограниченными возможностями по здоровью / С. Ф. Карабанова, Н. А. Коноплева, А. Л. Кучеренко / Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. — М., 2016. № 12 (ч. 9). С. 1698–1703.
275. Кучеренко А. Л. Принципы практического использования испанского танца фламенко / А. Л. Кучеренко, Н. А. Коноплева // Вестник ВГУЭС «Территория новых возможностей». — Владивосток, 2017. — № 1, Т. 9. — С. 246–253.
276. Кучеренко А. Л. Формосодержательные элементы феномена «дуэнде» в социокультурной репрезентации испанского танца фламенко / А. Л. Кучеренко, Н. А. Коноплева // Гуманитарный вектор. — Чита, 2016. — Т. 11. — № 2. — С. 112–119.
277. Кучеренко А. Л. К вопросу о сущности концептов «тело» и «телесность» / Л. А. Мельникова, Н. А. Коноплева, А. Л. Кучеренко // Вестник ВГУЭС «Территория новых возможностей». — Владивосток, 2018. — № 4.

# ПРИЛОЖЕНИЯ

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

### Социологические методы исследования

#### АНКЕТА-ОПРОСНИК 1

#### «Определение мотивов увлеченности танцем фламенко»

Анкетирование проводится с целью изучения общественного мнения в отношении факторов, мотивирующих стремление к танцу фламенко его исполнителями.

**Гарантия анонимности:** это исследование направлено на получение исключительно научных результатов, и собранные данные будут использоваться в обобщенном виде.

**Инструкция:** внимательно прочитайте каждый вопрос и выберите один из предложенных вариантов ответа, наиболее близкий Вам, а также степень их значимости, по Вашему мнению: 0 баллов — не имеет значения; 1 балл — частично значимо; 2 балла — заметно значимо; 3 балла — очень значимо. Для этого обведите букву/цифру, соответствующую данному варианту. Старайтесь как можно реже выбирать неопределенные ответы «трудно сказать».

1. Знаете ли Вы что-либо о танце фламенко?

А) Да

Б) Нет

В) Трудно сказать

2. Согласны ли Вы с тем, что танец фламенко дает его исполнителю заряд положительной энергии?

А) Да

Б) Нет

В) Трудно сказать

3. Если Вы ответили «Да» на 2-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко

0 1 2 3

4. Согласны ли Вы с тем, что танец фламенко способствует изучению культуры Испании его исполнителем?

А) Да

Б) Нет

В) Трудно сказать

5. Если Вы ответили «Да» на 4-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко

0 1 2 3

6. Согласны ли Вы с тем, что танец фламенко способствует расширению кругозора его исполнителем?

- А) Да
- Б) Нет
- В) Трудно сказать

7. Если Вы ответили «Да» на 6-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко 0 1 2 3

8. Согласны ли Вы с тем, что танец фламенко помогает выплеснуть энергию, которая накапливается в человеке, не находя выхода?

- А) Да
- Б) Нет
- В) Трудно сказать

9. Если Вы ответили «Да» на 8-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко 0 1 2 3

10. Согласны ли Вы с тем, что танцуют фламенко те, кому нравится выступать на сцене?

- А) Да
- Б) Нет
- В) Трудно сказать

11. Если Вы ответили «Да» на 10-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко 0 1 2 3

12. Считаете ли Вы, что для тех, кто стремится реализовать свои танцевальные способности, танец фламенко является одним из лучших способов достичь этой цели?

- А) Да
- Б) Нет
- В) Трудно сказать

13. Если Вы ответили «Да» на 12-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко 0 1 2 3

14. Согласны ли вы с тем, что танец фламенко помогает танцору выразить свое творческое начало?

- А) Да
- Б) Нет
- В) Трудно сказать

15. Если Вы ответили «Да» на 14-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко 0 1 2 3

16. Считаете ли вы, что танец фламенко помогает поддерживать хорошую фигуру?

- А) Да
- Б) Нет
- В) Трудно сказать

17. Если Вы ответили «Да» на 16-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко                    0 1 2 3

18. Согласны ли вы с тем, что увлеченность танцем фламенко обусловлена его страстностью?

- А) Да
- Б) Нет
- В) Трудно сказать

19. Если Вы ответили «Да» на 18-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко                    0 1 2 3

20. Согласны ли вы с тем, что танец фламенко помогает развить координацию движений?

- А) Да
- Б) Нет
- В) Трудно сказать

21. Если Вы ответили «Да» на 20-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко                    0 1 2 3

22. Согласны ли вы с тем, что танец фламенко учит исполнителя, образно говоря, не плыть по течению в жизни?

- А) Да
- Б) Нет
- В) Трудно сказать

23. Если Вы ответили «Да» на 22-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко                    0 1 2 3

24. Считаете ли вы, что танец фламенко воспринимается в современном обществе как модный?

- А) Да
- Б) Нет
- В) Трудно сказать

25. Если Вы ответили «Да» на 24-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко                    0 1 2 3

26. Согласны ли вы с тем, что танец фламенко помогает обрести уверенность в себе его исполнителю?

- А) Да

Б) Нет

В) Трудно сказать

27. Если Вы ответили «Да» на 26-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко 0 1 2 3

28. Согласны ли вы с тем, что танец фламенко способствует грациозности походки?

А) Да

Б) Нет

В) Трудно сказать

29. Если Вы ответили «Да» на 28-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко 0 1 2 3

30. Согласны ли вы с тем, что танец фламенко является ярким культурным феноменом?

А) Да

Б) Нет

В) Трудно сказать

31. Если Вы ответили «Да» на 30-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко 0 1 2 3

32. Согласны ли вы с тем, что танцуя фламенко, танцоры чувствуют свою сопричастность друг другу, находясь в кругу близких по духу людей?

А) Да

Б) Нет

В) Трудно сказать

33. Если Вы ответили «Да» на 32-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко 0 1 2 3

34. Согласны ли вы с тем, что внешняя красота танца фламенко (грациозность движений, выразительность жестов, яркость костюмов и т. п.) заставляет восхищаться танцорами?

А) Да

Б) Нет

В) Трудно сказать

35. Если Вы ответили «Да» на 34-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца 0 1 2 3

36. Считаете ли Вы, что танец фламенко позволяет исполнителю импровизировать?

А) Да

Б) Нет

В) Трудно сказать

37. Если Вы ответили «Да» на 38-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко 0 1 2 3

38. Считаете ли вы, что танец фламенко так привлекателен для российских женщин, потому что он позволяет им почувствовать себя «роковой женщиной»?

- А) Да
- Б) Нет
- В) Трудно сказать

39. Если Вы ответили «Да» на 38-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко 0 1 2 3

40. Считаете ли Вы, что танцюя фламенко, можно понять тайну «дуэндэ»?

- А) Да
- Б) Нет
- В) Трудно сказать

41. Если Вы ответили «Да» на 40-й вопрос, то оцените степень значимости этого мотивационного фактора для исполнителя танца фламенко 0 1 2 3

**Просим Вас сообщить:**

свой возраст \_\_\_\_\_

пол \_\_\_\_\_

свою профессию (род занятий) \_\_\_\_\_

если Вы танцуете фламенко, то сколько лет \_\_\_\_\_

## АНКЕТА-ОПРОСНИК 2

### «Исследование восприятия феномена "дуэнде" в танце фламенко»

Анкетирование проводится с целью изучения явления «дуэнде», присущего танцу фламенко. Вопросы адресованы исполнителям танца фламенко, как профессионалам, так и обучающимся.

**Гарантия анонимности:** это исследование направлено на **получение исключительно научных результатов**, и собранные данные будут использоваться в обобщенном виде.

**Инструкция:** внимательно прочитайте каждый вопрос и выберите один из предложенных вариантов ответа, в наибольшей степени близкий Вам. Для этого обведите букву, соответствующую Вашему ответу.

1. Каким словом Вы бы охарактеризовали танец фламенко?

- А) страстный
- Б) сложный
- В) мистический
- Г) другое (укажите) \_\_\_\_\_

2. Что Вам известно об этом танце?

А) это танец испанских цыган

Б) это испанский танец

В) это древний танец, в котором соединились различные культуры

Г) другое (*укажите что*) \_\_\_\_\_

3. Знаете ли Вы, что такое «дуэнде»?

А) да

Б) нет

В) затрудняюсь ответить

4. Если Вы знаете о «дуэнде», то что это, по Вашему мнению?

А) вдохновение, овладевающее танцорами во время исполнения фламенко

Б) дух танца

В) профессионализм

Г) другое (*укажите что*) \_\_\_\_\_

5. Что, на Ваш взгляд, наиболее важно в исполнении танца фламенко?

А) выражение «дуэнде»

Б) чувство ритма

В) техника исполнения

Г) другое (*укажите что*) \_\_\_\_\_

6. Что, по Вашему мнению, помогает исполнителю выразить «дуэнде» в танце фламенко?

А) артистизм и актерское мастерство

Б) полная самоотдача в танце

В) возможность импровизации на сцене

Г) другое (*укажите что*) \_\_\_\_\_

7. Что, на Ваш взгляд, определяет силу выражения «дуэнде» в исполнении танцора?

А) восторг и овации зрителей

Б) чувство удовлетворенности самого танцора

В) высокая оценка профессионалов

Г) другое (*укажите что*) \_\_\_\_\_

8. Считаете ли Вы, что определение силы выражения «дуэнде» в танце фламенко субъективно?

А) да

Б) нет

В) трудно сказать

Г) другое (*укажите что*) \_\_\_\_\_

9. Считаете ли Вы, что исполнителям фламенко более старшего возраста лучше удастся выразить «дуэнде» чем молодым?

А) да

Б) нет

В) трудно сказать

Г) другое (укажите что) \_\_\_\_\_

10. В чем, на Ваш взгляд, кроется сложность в выражении «дуэнде» на сцене?

А) в закрепощенности танцора

Б) в неискренности танцора

В) в недостаточном владении техникой танца

Г) другое (укажите что) \_\_\_\_\_

11. Удавалось ли Вам хотя бы единожды, по Вашему мнению, выразить настоящее «дуэнде» в своем танце?

А) да

Б) нет

В) трудно сказать

Г) другое (укажите что) \_\_\_\_\_

12. Если Вы ответили «Да» на 11-й вопрос, то укажите, какие чувства сопровождали этот опыт?

А) чувство удовлетворенности

Б) заряд энергии

В) стремление совершенствоваться дальше

Г) другое (укажите что?) \_\_\_\_\_

**Просим Вас сообщить:**

свой возраст \_\_\_\_\_

пол \_\_\_\_\_

свою профессию (род занятий) \_\_\_\_\_

сколько лет Вы танцуете фламенко \_\_\_\_\_

### АНКЕТА 3

#### ОПРОС ОБЩЕСТВЕННОГО МНЕНИЯ

#### «Исследование зрительского восприятия феномена "дуэнде" в танце фламенко»

Опрос проводится с целью всестороннего изучения явления «дуэнде», присущего танцу фламенко. Вопросы адресованы исполнителям танца фламенко, как профессионалам, так и обучающимся.

**Гарантия анонимности:** это исследование направлено **на получение исключительно научных результатов**, и собранные данные будут использоваться в обобщенном виде.

**Инструкция:** внимательно прочитайте каждый вопрос и выберите один из предложенных вариантов ответа, в наибольшей степени близкий Вам. Для этого обведите букву, соответствующую Вашему ответу.

1. Будучи зрителем, что Вы испытываете при выражении «дуэнде» исполнителем танца фламенко?

А) чувство эмоциональной вовлеченности (катарсис)



Б) стойкую зрительскую симпатию

В) спокойное одобрение

Г) другое (укажите что) \_\_\_\_\_

2. Считаете ли Вы, что каждый зритель способен воспринять явление «дуэнде», возникшее у исполнителя танца фламенко?

А) да, каждый

Б) не каждый, а только способный к сотворчеству и сопереживанию с исполнителем танца

В) другое (укажите что) \_\_\_\_\_

Г) затрудняюсь ответить

3. Согласны ли Вы, что критерием выраженности «дуэнде» у исполнителя фламенко является чувство эмоциональной вовлеченности зрителя (катарсис)?

А) да

Б) нет

В) затрудняюсь ответить

Г) другое (укажите что) \_\_\_\_\_

**Просим Вас сообщить:**

свой возраст \_\_\_\_\_

пол \_\_\_\_\_

свою профессию (род занятий) \_\_\_\_\_

сколько лет Вы танцуете фламенко \_\_\_\_\_

## Таблицы классификации стилей фламенко

Таблица 1. Генезис стилей фламенко по Х. М. Парра

СТИЛИ АФЛАМЕНКАДАС			
Андалусские формы		Заимствованные формы	
Севильянас, Кампанильерос, Петенерас, Трильерас, Марианас		Румба, Гарротин, Фарукка, Гуахира, Милонга	
СТИЛИ КАНТЕ ФЛАМЕНКО			
Возникшие в г. Кадис	Возникшие в г. Малага	Возникшие в г. Гранаде	
Булериас, Тангос, Тъентос, Алегриас, Кантиньяс, Караколес, Мирабрас	Вердиалес, Бандолас, Малагеньяс, Хаберас	Гранадина, медиа Гранадина	
СТИЛИ КАНТЕ ХОНДО			
Возникшие в г. Севилья от Тонас	Возникшие в г. Херес, Кадис от Сигирийи	Возникшие в г. Триана от Солеа	Возникшие в г. Кордова, Малага от Фандангос
Саэта, Дебла, Мартинете	Серрана, Ливиана, Кабалес	Канья, Поло	Минера, Таранта, Картахенера

Таблица 2. Классификация стилей фламенко по Э. М. Анди

Семейства стилей	Подгруппы и наименования
<b>Первоначальные стили</b>	1. Романсе, Хилиана, Альбореа. 2. Пение без аккомпанемента: Тона, Дебла, Мартинете, Карселера
<b>Солеа</b>	1. Канья, Поло. 2. Кантиньяс: Кантинья, Караколес, Алегриас, Мирабрас, Ромера, Роса
<b>Сигирийя</b>	Тона, Ливиана, Кабалес, Серрана.
<b>Фольклорное пение</b>	Севильянас, Бамберас, Кампанильерос, Прегонес, Вилянсикос, Нана, Трильера, Фаррука, Гарротин
<b>Фандангос</b>	1. Фанданго 2. Дерево Малагеньи: Ронденья, Хабера, Вердиалес, Малагенья, Гранаина, Фанданго де Лусена, Фанданго де Кабра, Сандано. 3. Минеро-левантинские стили: Таранто, Минера, Картахенера, Мурсиана, Левантика, Фанданго минера, Пение де Мадруга, Фанданго де Уэльва, Фандангильо
<b>Тангос</b>	Тангос, Тъентос, Тангос де Экстремадура, Тангос де Малага, Тангильос, Ла Мариана.
<b>Праздничные</b>	Булериас, Булериас пор Солеа, Халео
<b>Возвратившиеся</b>	Румба, Милонга, Гуахира, Видалита, Коломбьяна
<b>Другие стили</b>	Петенера, Саэта, Самбра, Галерас, Канастера

**Таблица 3. Основные разновидности стилей фламенко**

Название стиля	Характеристика
<b>АЛЕГРИАС (ALEGRÍAS)</b>	Название происходит от испанского слова «alegría» — радость. Жизнерадостные песни в стили алегриас изначально возникли в Кадисе, символизируя солнечное тепло и свет. Эти песни обычно не длинные и состоят из трех частей: «преамбуло» ( <i>preámbulo</i> — вступление), «меольо» ( <i>meollo</i> — сам куплет) и «эпилого» ( <i>epílogo</i> — заключение). Ритмически алегриас близки к солеа, но они более легкие. Изначально они были созданы для аккомпанемента танцу и поэтому полны живости, динамизма и грации. Танцор Хуан Санчес считается первым исполнителем алегриас
<b>БУЛЕРИАС (BULERÍAS)</b>	Булерию можно назвать мозаикой фламенко. Этот стиль предоставляет исполнителю наибольшую свободу для творчества и импровизации. Здесь можно услышать и алегриас, и фандангилю, и даже солеарес. В булериас умещаются все эмоции, которые способна испытывать человеческая душа. Изначально, предназначением этого пения был аккомпанемент танцу, и оно подчинялось строгому ритму. Позднее, певцы усложнили булерию, придав ей большую ритмическую гибкость
<b>КАНЬЯ (CAÑA)</b>	Канья относится к древнейшим стилям канте хондо, и поэтому практически все песни позаимствовали у нее какой-либо элемент. Она повлияла не только на малые стили фламенко, но и на фундаментальные. Например, от каньи берет свое начало поло. В настоящее время это пение не очень распространено, период его расцвета приходится на первую половину XIX века. Канья относится к тем песням, которые называют «чистым золотом» фламенко. Лучшими исполнителями каньи считаются певцы Эль Фильо, Курро Дульсе, Сильвериио Франконетти, Антонио Чакон
<b>КАНТЕС ДЕ ТРИЛЬЯ (ТРИЛЬЕРАС)</b>	Это пение по своему происхождению связано с различными трудовыми процессами: («trilla» в переводе означает «молотьба»). Этот стиль сформировался в результате воздействия фламенко на традиционные песни. Когда жатва закончена, в конце рабочего дня, приходит время кантес де трилья, простого и светлого пения, которое опирается не на размеренный ритм гитары, а исполняется лишь под аккомпанемент молотилок и голосов крестьян, понукающих мулов
<b>КАРТАХЕНЕ- РА (CARTAGENE- RA)</b>	Картахенера произошла на основе пения таранты под влиянием малагеньи, причем по силе экспрессии это пение находится между этими двумя стилями. Аналогично песни таранта, картახенера относится к древнейшим истокам канте хондо, и связана с работой шахтеров. Картахенера — это медленное грустное пение, полное тяжелых мыслей, однако, по своему настрою менее горестное, чем таранта. В ее основе лежит печаль и жалоба на тяжелую судьбу, но есть место и надежде, в чем сказывается влияние малагеньи
<b>ДЕБЛА (DEBLA)</b>	Название этого пения происходит от цыганского слова, в переводе означающего «богиня». Сегодня это пение почти не исполняется, причем уже к 1880 году дебла была практически забыта

Название стиля	Характеристика
	Между тем, в свое время песня в этом стиле была одним из наиболее значимых явлений канте хондо. Подобно канье, она относится к одному из самых сложных для исполнения стилей, что, возможно, стало причиной ее забвения. Характер этих песен меланхолический, требующий выдающегося голоса. Дебла считается фундаментом, на который опирается канте хондо, разделяя вместе с мартинете и карселерас одну и ту же его ветвь
<b>ФАНДАНГО (FANDANGO)</b>	Местом происхождения этого пения считаются города Малага, Кордова и Лусена. Изначально фанданго являлось песней, аккомпанирующей танцу — танцу для одной пары, изображающей любовную пантомиму. Оживленный и страстный, он и сейчас пользуется популярностью во многих провинциях Испании. Существуют разновидности фанданго, унаследовавшие название от тех городов, где они получили наибольшее распространение: малагенья ( <i>malagueña</i> — от Малаги), ронденья ( <i>rondeña</i> — от Ронды), гранадина ( <i>granadina</i> — от Гранады), мурсиана ( <i>murciana</i> — от Мурсии), аликантина ( <i>alicantina</i> — от Аликанте)
<b>ФАРРУКА (FARRUCA)</b>	Название стиля происходит от слова «farruco» — так жители Андалусии называли цыган из Галисии и Астурии, обосновавшихся на юге Испании. Попав в Андалусию, фаррука смешалась с местными напевами и приобрела черты фламенко. Изначально, ее исполняли в основном в портовых городках близ Кадиса. В настоящее время фаррука часто поется для аккомпанемента танцу, занимая почетное место в репертуаре как певцов, так и танцоров. Первым певцом фарруки считается Мануэль Лобато (псевдоним — Эль Лоли)
<b>ХАБЕРА (JABERA)</b>	Хабера — это исконно андалусская песня с характерным вступлением, напоминающим малагенью, и коплой, близкой к фанданго, от которого она и берет свое начало. Хабера — один из самых древних стилей группы фанданго. Изначально, это было сельское, крестьянское пение, однако, в настоящее время она почти не исполняется. Ее исчезновение не связано со сложностью исполнения, а скорее с тем, что постепенно другие более популярные песни вытеснили ее из репертуара фламенко. Лучшими исполнителями хаберы считаются Эль Мими, Эль Чато де Херес
<b>МАЛАГЕНЬЯ (MALAGUEÑA)</b>	Малагелья входит в категорию «канте гранде» — «большого пения». Малагелья берет свое начало от фанданго, имея, однако, свой собственный облик, будучи не похожа ни на один другой стиль. Это пение было одним из самых любимых среди исполнителей XIX века. Жалобное протяжное пение куплетов малагеньи повествует о страдающей душе, исполняясь преимущественно женщинами. Изначально, этот стиль был распространен в портовых городах Испании, а затем и Португалии
<b>МАРТИНЕТЕ (MARTINETE)</b>	Название стиля происходит от слова «martillo» — исп. «молот». Это пение возникло и получило свое развитие в кузнице, где цыгане пели без музыкального аккомпанемента под ритмичные удары молота по наковальне. Кузнечное ремесло считалось у цыган престижным, передаваясь, равно как и пение, из поколения в поколение. Среди первых исполнителей мартинете — протяжного жалобного пения, выделяются династии семей Канторалес и Пелаос

Название стиля	Характеристика
<b>МИРАБРАС (MIRABRÁS)</b>	Мирабрас не имеет отношения к канте хондо. Данный стиль принадлежит к «канте чико» — «малому пению». Считается, что пение мирабрас возникло во второй половине XIX века благодаря солдатам и контрабандистам, проходившим по дорогам Андалусии, которые пели о своей нелегкой жизни, полной опасных испытаний
<b>НАНАС (NANAS)</b>	Нанас — это колыбельные песни матери, качающей ребенка. По своему происхождению они андалусские, постепенно вошедшие в репертуар фламенко. Однако в цыганском исполнении они не утратили характерную для колыбельных песен простую структуру музыкальных фраз, в которых говорится о мире детства. В песнях нанас фламенко слышится лишь эхом, что придает им неповторимый колорит. Свои нанас есть и в Малаге, и в Севилье, и в Уэльве, и в Кадисе
<b>ПЕТЕНЕРАС (PETENERAS)</b>	Это пение изобрела певица по имени Ла Петенера (La Petenera), чье имя оно и унаследовало. Сочетая мелодии собственного сочинения с напевами популярными в Кадисе, она положила начало новому оригинальному стилю, воспевающему чувства, довольно сложному для исполнения. Аналогично солеа, в песнях петенеры присутствуют грустные, сентиментальные интонации, плавность и величественность. Лучшими исполнителями петенеры считаются Ла Петенера, Пастора Павон
<b>ПОЛО (POLO)</b>	Поло является древнейшим стилем, составляющим наравне с каньей и тона первооснову канте хондо, причем куплеты поло практически идентичны куплетам каньи. Первое упоминание о поло относится к 1773 году, однако, есть сведения, что этот стиль исполнялся на цыганских праздниках намного раньше. Считается, что пение поло берет свое начало от средневековых романсов. Это эмоциональное пение исполнялось в основном мужчинами: Эль Планета, Курро Дульсе, Эль Фильо, Эль Нитри, Антонио Чакон
<b>РОНДЕНЬЯ (RONDEÑA)</b>	Стиль ронденья относится к группе фанданго, можно сказать, что это малагенья, поющая в Ронде. Среди испанских кавалеров существовал обычай петь серенады под окнами своей возлюбленной. В Андалусии этот обычай положил начало новому стилю фламенко, получившему название ронденья — песнь влюбленного сердца
<b>САЭТА (SAETA)</b>	Саэта представляет собой разговор с божеством через песню. Саэты изначально исполнялись во время религиозных праздников. Тем не менее, не исключено, что по происхождению это пение языческое, цыганское, в котором содержится жалоба и тихий ропот на судьбу, обращение к богу за помощью. Современная саэта, являющаяся стилем фламенко, возникла в результате долгой эволюции и исполняется на основе стилей сигирия и мартинете — певец объединяет слова куплетов саэты с музыкой этих стилей
<b>СЕРРАНА (SERRANA)</b>	Песня Серрана родилась среди крестьян, работающих в поле, и несет в себе сельский колорит. Наибольший расцвет этого пения приходится на XIX век. Песни серраны изящные и мелодичные, сложные для исполнения и требующие широкого диапазона голоса. Считается, что серрана — это та же канья, только освободившаяся от тяжести каждодневного быта и живущая на воле в сьерре. Знаменитый исполнитель этого стиля — Сильвериио Франконетти

Название стиля	Характеристика
<b>СЕВИЛЬЯНАС (SEVILLANAS)</b>	Севильянас — один из наиболее распространенных и прославленных стилей фламенко. Происходит от древнейшего стиля сигирийи, корни которого уходят в XVI век. Эта музыка сформировалась и приобрела свой окончательный облик в Севилье, в ее районах: Триана, Ла Макарена, Сан Бернардо, Ла Ферия и Ла Аламеда. Жизнерадостный стиль севильянас более известен своим танцем, нежели песней. Этот танец, полный грации, гибкости и экспрессии исполняется во время праздничных народных гуляний в Севилье
<b>СИГИРИЙАС (SIGUIRIYAS)</b>	Название этого стиля имеет несколько вариантов в испанском языке: <i>siguiriyas</i> , <i>siguiriyas gitanas</i> , <i>seguiriyas</i> , <i>seguirillas</i> . Это пение является одним из самых значительных в канте хондо, наиболее сентиментальным, грустным и глубоким. Стиль возник и сформировался в период с 1800 по 1820 гг. сразу в трех городах: Хересе, Кадисе и Севилье. Сигирийя, с одной стороны, допускает личную интерпретацию каждого отдельного исполнителя, но, с другой, всегда сохраняет свою строгую музыкальную форму и структуру, благодаря чему в наши дни это пение остается таким же, каким было несколько веков назад. Это музыка характеризуется свободной ритмической структурой и сложными гитарными партиями. Содержание песен сигирийи крайне пессимистичное — горе без утешения, потеря без возврата. Лучшими исполнителями этого пения считаются Эль Нитри, Мануэль Молина, Мануэль Торрес, Сильвериио Франконетти, Антонио Чакон. Среди танцоров лучшим исполнителем сигирийи считается Висенте Эскудеро
<b>СОЛЕА (SOLEÁ)</b>	Название этого стиля происходит от слова « <i>soledad</i> » — одиночество. Солеа считается матерью и королевой всех песен, относясь к самым древним стилям канте хондо. Первые солеа, появившиеся в XVI веке, были предназначены для аккомпанемента танцам. Песня состояла всего из трех куплетов и исполнялась в живом динамичном темпе. Позднее, мастера этого стиля стали украшать песни, удлинять их и исполнять в более медленном темпе, придавая солеа больше грустных оттенков и экспрессии. В результате, возникла «солеа гранде» ( <i>soleá grande</i> ), которая из Трианы, своей родины, распространилась до Лос Пуэртос, Кадиса и Хереса. Тематика песен солеа — жизненные иллюзии, любовь и смерть. Стихи многих солеа являются настоящими поэмами, полными красоты и поэтического смысла. Танец под пение солеа, называемый солеарес, прославил танцор Росарио Монхе
<b>ТАНГОС (TANGOS)</b>	Подобно булериас, стиль тангос в настоящее время является одним из самых распространенных. Будучи одним из самых древних стилей, он возник в Кадисе, изначально являясь аккомпанементом к танцу. Веселые, оптимистичные и непринужденные мелодии тангос идеально подходят для танца, который исполняли во время праздников. Сам танец в стиле тангос — экспрессивный и чувственный, своими движениями и эмоциональным настроением напоминающий о древних ритуальных танцах. Процесс эволюции этого стиля завершился к первой четверти XIX века, когда он

Название стиля	Характеристика
	приобрел свой окончательный облик. Начиная с этого времени песни и танцы в стиле тангос становятся излюбленными номерами среди посетителей кафе-шантанов. Примечательно, что Мануэля Торре, признанного исполнителя сигирийи, в Андалусии называли «королем тангос», что свидетельствует о том, что в то время стиль тангос считался более значимым
<b>ТЬЕНТОС (TIENTOS)</b>	«Tiento» в дословном переводе с испанского означает «нащупывание», «пробование на ощупь». Так называются пробные ноты и аккорды, которые берет гитарист, прежде чем начать играть, делая своеобразный набросок перед песней. В конце XVIII века этот набросок положил начало танцу, который вскоре приобрел большую популярность. К танцу был создан аккомпанемент и сочинены песни, которые стали называться «тьентос». Этот стиль не относится к канте хондо, он характерен для нижней Андалусии, Кадиса и Лос Пуэртос, и по своему происхождению считается цыганским. Первым певцом, исполняющим тьентос, считается цыган Эль Марруко. Позднее, одним из самых великих мастеров тьентос был Мануэль Торрес, благодаря которому этот стиль достиг пика своей популярности. Среди танцоров выделяется также Хоакин Эль Фео, который первым стал исполнять танец тьентос
<b>ТОНА (TONÁ)</b>	Тона — это цыганское пение, сформировавшееся в кузнечных мастерских, но берущее начало от средневековых андалусских романсов, полюбившихся цыганам. Первое упоминание о тона относится к 1770-му году, но предполагается, что происхождение ее гораздо более древнее. Средневековые романсы, от которых возник стиль тона, стали приобретать черты канте хондо уже в XVII веке, а, возможно, и раньше. К середине XVIII века тона уже была распространенным стилем в Андалусии, являясь в основном аккомпанементом танца. Для нетренированного слуха разница между тона и цыганской сигирийей практически незаметна, но, в отличие от сигирийи, тона не поется под гитару. Пение тона сопровождает лишь звон кузнечного молота, ударяющего по раскаленному железу, или звон металлического треугольника, имитирующего звучание наковальни, использующийся в студиях при записи этих песен. Основные темы песен тона — любовь, религия, жизнь и смерть

**Таблица 4. Классификация стилей фламенко  
по степени сложности восприятия российскими исполнителями**

	Стили высокой степени сложности	Стили средней степени сложности	Стили низкой степени сложности
Мажорные	<b>Булериас</b> (размер 3/4, акценты на разных долях 12-дольного ритма)	<b>Алегриас, Кантиньяс, Караколес, Мирабрас, Ромерас, Фанданго, Севильянас, Гуахира:</b> эти стили имеют размер 3/4, а также 12-дольный ритм с акцентами на равных долях	<b>Тангос (4/4), Коломбьянас (4/4), Румбас (4/4), Гарротин (4/4), Самбра (2/4, 4/4), Хабанера (2/4):</b> стили имеют 16-дольный ритм с акцентами на равных долях
Минорные	<b>Сарабанда (3/4, 3/2) Сигирийя (3/4, 6/8) Канья, Поло, Солеа:</b> (размер 3/4). В этих стилях при 12-дольной ритме акценты стоят на разных долях. <b>Тона, Ливиана, Мартинете, Карселерас, Дебла, Саэта.</b> Эти стили исполняются без музыкального сопровождения, под аккомпанемент ритма	<b>Петенерас:</b> размер 3/4, акценты на разных долях 12-дольного ритма	<b>Фаррука (4/4) Тарантос (4/4) Тьентос (2/4, 4/4)</b>



## Структура танца фламенко

Таблица 1. Общая структура танцев фламенко

Структурный элемент пения	Описание элемента	Хореографические движения
Салида (salida) — начало пения	Выходит танцор, начиная петь. В зависимости от стиля пение начинается с характерных возгласов певца, выражающих скорбь, жалобу или радость: «ау», «tirititran», «lerele», «ау, ау» и т. д.	Танцор нередко стоит в позиции «спиной к зрителю», совершая медленные плавные движения руками, например, брасео (округленные в локте руки, переходящие из одной позиции в другую), флорео (веерообразные вращения кистями рук), возможны также негромкие ритмичные хлопки, повороты головы
Коплас (coplas) — куплеты песни. Копла де препарасьон (copla de preparación) — первый подготовительный куплет	В куплетах рассказывается определенная история, сопровождаемая соответствующей мелодией и настроением. Первый куплет отличается простотой исполнения. На этом этапе происходит «завязка» в сюжетной линии танца	Танцор исполняет различные хореографические движения, акцентирующие руки и корпус: брасео в сочетании с рондами (круговыми движениями ногами по полу), прогибы и т. д.)
Канте вальенте (cante valiente) — «смелое пение», последующие куплеты песни	На этом этапе происходит кульминация сюжета песни и танца. Вокалист исполняет партию наиболее сложной мелодической структуры выше по тону, при этом мелодическая фраза выдерживается на одном дыхании, демонстрируя профессионализм	Танцор совершает множественные вращения, выпады, махи шлейфом юбки, различные повороты корпуса (поворот цапли, сломанный поворот и т. д.). Исключение составляют дроби сапатеадо, чтобы ударами каблуков не заглушать вокальную партию
Фальсетас (falsetas) — сольные партии гитары	Фальсеты могут быть весьма продолжительными, заполняя паузы между вокальными фрагментами. Гитарист демонстрирует свое мастерство, зачастую прибегая к импровизации	Танцор во время фальсетас исполняет фоновые импровизационные движения, часто прихлопывая ладонями в ритм музыки

Структурный элемент пения	Описание элемента	Хореографические движения
Эскобильо (escobillo) — «музыка ног» танцора	Танцор исполняет сольную партию, причем акцент делается на выстукивание ритма ногами. При этом танцор, аккомпанируя гитаристу, создает собственный ритм с помощью каблуков	Стремительные комбинации сапатеадо, демонстрирующие сложную технику исполнения
Йямада (llamada) — «звоночек»-переход	Часть песни (танца), сообщающая о смене ритма и переходе от одного структурного элемента к другому	Здесь могут использоваться любые танцевальные движения или ряд характерных шагов, рефреном проходящих через весь танец
Деспланте (desplante) — завершение	Танцевальные шаги, указывающие на приближающийся перерыв или окончание песни, которые выполняют обычно после йямады. Здесь предполагается игра ритмов	Используется чередование сапатеадо (дробь каблуков) и пальмас (хлопки), которые танцор исполняет импровизационно, аккомпанируя гитаристу

## Акт внедрения результатов исследования



Автономная некоммерческая  
организация «Региональный  
медицинский центр «Лотос»  
690014 Приморский край,  
г.Владивосток, ул.Гоголя, 41  
ИНН 2536110626  
КПП 253601001  
Тел.: (423) 240-41-63  
Тел.: (423) 240-40-69  
e-mail: mclotos@rambler.ru  
125 № 17.03.17

### АКТ ВНЕДРЕНИЯ

#### Результатов диссертации Кучеренко Анастасии Леонидовны «Репрезентация феномена «дуэнде» испанского танца фламенко в современной российской культуре»

Руководством АНО РМЦ «Лотос» в процессе осуществления терапевтической деятельности с целью повышения качества психологической реабилитации пациентов, а также с целью профилактики заболеваний опорно-двигательного аппарата были использованы результаты диссертационного исследования А.Л. Кучеренко в рамках курсов рефлексотерапии, арт-терапии и лечебной физкультуры. В частности, пациентам были рекомендованы групповые занятия танцем фламенко в качестве средства для снятия психологических и мышечных зажимов, снижения уровня тревожности и стресса, повышения эмоциональной стабильности психики, социальной адаптации, а также раскрытия творческого потенциала.

Эффект использования научно-практических разработок А.Л. Кучеренко заключается в значительной стабилизации эмоционально-психологического состояния наблюдаемых пациентов, повышении их жизненного тонуса, нормализации состояния опорно-двигательного аппарата, что, в целом, привело к общему улучшению здоровья пациентов, более успешной социальной адаптации и раскрытию их творческого потенциала.

Заместитель главного врача  
РМЦ «Лотос»



Золотарева Н.М. Золотарева.

**Фотографии выступлений  
Театра фламенко «Beso del Fuego» в г. Владивосток**



**Фото 1. Танец «Булериа»**

Исполняют: Лариса Сумцова, Анастасия Кучеренко, Екатерина Бондаренко,  
Театр фламенко «Beso del Fuego», г. Владивосток, 2006 г.,  
концертный зал Fesco Hall (фото из архива автора)



**Фото 2. Танец «Тъентос»**

Исполняют Светлана Мишина, Анастасия Кучеренко,  
гитарный аккомпанемент: Андрей Кошель,  
Театр фламенко «Beso del Fuego», г. Владивосток, 2006 г.,  
сцена Пушкинского театра (фото из архива автора)



**Фото 3. Танец «Алегриас»**

Исполняет Анастасия Кучеренко,  
Театр фламенко «Beso del Fuego», г. Владивосток, 2006 г.,  
сцена Пушкинского театра (фото из архива автора)



**Фото 4. Танец «Фанданго»**

Исполняет Анастасия Кучеренко,  
гитарный аккомпанемент: Андрей Кошель,  
Театр фламенко «Beso del Fuego», г. Владивосток, 2006 г.,  
сцена Пушкинского театра (фото из архива автора)



**Фото 5. Танец «Севильяна»**

Исполняют Светлана Мишина, Анастасия Кучеренко,  
гитарный аккомпанемент: Андрей Кошель, Сергей Михеев.  
Театр фламенко «Beso del Fuego», г. Владивосток, 2006 г.,  
сцена Пушкинского театра (фото из архива автора)





**Фото 6. Танец «Севильяна»**

Исполняют Галина Степанова, Анастасия Кучеренко,  
гитарный аккомпанемент: Андрей Кошель, Сергей Михеев.  
Театр фламенко «Beso del Fuego», г. Владивосток, 2006 г.,  
сцена Пушкинского театра (фото из архива автора)



Фото 7. Творческая встреча Владивостокского театра фламенко «Beso del Fuego» и театра фламенко Томаса де Мадрид (г. Мадрид, Испания, 2004 г.) (фото из архива автора)

# ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. ИСТОРИКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ.....	11
1.1. Танец как один из древнейших видов человеческой деятельности.....	11
1.2. Основные подходы к анализу танцевальной культуры.....	26
1.3. Анализ танца в аспекте телесности.....	44
Глава 2. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСПАНСКОГО ТАНЦА ФЛАМЕНКО.....	59
2.1. Исторические аспекты формирования танцевальной культуры фламенко.....	59
2.2. Анализ распространенности танца фламенко в России.....	80
2.3. Сущность структурно-функциональных элементов феномена «дуэнде» в испанском танце фламенко.....	86
Глава 3. СПЕЦИФИКА ТАНЦА ФЛАМЕНКО В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА ВЛАДИВОСТОКА.....	139
3.1. Анализ мотивационных аспектов занятия танцем фламенко в современной российской культуре.....	139
3.2. Анализ восприятия феномена «дуэнде» российскими исполнителями танца фламенко.....	156
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	172
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	177
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	194
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Социологические методы исследования.....	194
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Таблицы классификации стилей фламенко.....	202
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Структура танца фламенко.....	209
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Акт внедрения результатов исследования.....	211
ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Фотографии выступлений Театра фламенко «Beso del Fuego» в г. Владивосток.....	212

**КУЧЕРЕНКО АНАСТАСИЯ ЛЕОНИДОВНА  
КОНОПЛЕВА НИНА АЛЕКСЕЕВНА**

**ФЛАМЕНКО — ТАНЕЦ СТРАСТИ**

Монография

*Текст печатается в авторской редакции*

Верстальщик *Т. Руднева*

Издательство «Директ-Медиа»  
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1  
Тел./факс: +7 (495) 334-72-11  
E-mail: [manager@directmedia.ru](mailto:manager@directmedia.ru)  
[www.biblioclub.ru](http://www.biblioclub.ru)