

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.29>

Магон Светлана Александровна

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ФЛАМЕНКО

С самого начала формирования своего сценического облика фламенко подпитывалось творчеством кантаоров, находясь на пересечении фольклора и индивидуально-авторского прочтения. Но, достигнув уровня национального бренда, оно уже не может ограничиться рамками "чужого слова" из собственных резервов. Будучи полноправным участником диалога с западноевропейским искусством, оно продолжает развиваться в соответствии с запросами времени. В статье показано, какая часть фламенко функционирует в качестве текстов и какова роль его художественной интерпретации в процессах смыслообразования.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2018/4/29.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 4(90) С. 131-134. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2018/4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 78.072.2

Дата поступления рукописи: 24.03.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.29>

С самого начала формирования своего сценического облика фламенко подпитывалось творчеством кантаоров, находясь на пересечении фольклора и индивидуально-авторского прочтения. Но, достигнув уровня национального бренда, оно уже не может ограничиться рамками «чужого слова» из собственных резервов. Будучи полноправным участником диалога с западноевропейским искусством, оно продолжает развиваться в соответствии с запросами времени. В статье показано, какая часть фламенко функционирует в качестве текстов и какова роль его художественной интерпретации в процессах смыслообразования.

Ключевые слова и фразы: фламенко; интертекстуальность; жанр; массовая музыкальная культура; концепт; диалог; каталог канте; World Music; сигирийя; севильяна; саэта; алегриас.

Магон Светлана Александровна

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки
azra247@inbox.ru

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ФЛАМЕНКО

Фламенко исторически развивалось как своеобразная «мозаика цитаций» [6, с. 429], как смешение разнообразных авторских стилей, языков и культур. Все богатство жанров, представленное в обширном каталоге песен (канте фламенко), индивидуальных по ритмоинтонационной структуре и смыслодержательным параметрам, складывалось в акте коммуникации – с публикой, современными художественными течениями, поколениями прошлого и даже с западноевропейским *видением* фламенко как такового. Стало быть, интертекстуальность как принципиальный художественный приём [11] присуща фламенко в той же степени, что любым другим явлениям современности, обладающими текстовыми функциями [12, с. 4]. В качестве носителей информации при этом способны выступать отдельные элементы внутренней структуры [1] различных жанров фламенко. Являясь концентратом художественного смысла, проявленного в индивидуальной ритмоинтонационной (ладовой, лексической и др.) формуле, эти элементы зачастую принимают на себя активную роль в межтекстовом диалоге, сохраняя память о первоначальном контексте даже в отрыве от него.

В условиях, когда каталог канте фламенко уже сформирован, и творческая деятельность артистов так или иначе сопряжена со спецификой состоявшихся жанров, все чаще предпринимается попытка дополнить или переосмыслить их исходный жанровый контекст. Зачастую за счет намеренного привнесения в типовую звуковую ткань элементов структуры других жанров, порой диаметрально противоположных по своим содержательным установкам. При этом возникает мотив некой «игры» с концептами [9], не противоречащей естественной для фламенко тяги к непрерывному становлению, и, судя по количеству уже имеющихся художественных опытов, отвечающих негласным правилам этой игры, такой путь развития фламенко не менее перспективен, нежели латинизация (**Gypsy Kings, Ojos de Brujo, Chambao**) и стилевое переориентирование. Примером последнего, в частности, может послужить такой феномен массовой музыкальной культуры, как рок-группа **Flametal**, где из контаминации слов “flamenco” + “metal” складывается предпосылка того, что ожидает слушателя.

Эта концептуальная «игра» осуществима:

– внутри самого фламенко за счет художественного взаимодействия семантических элементов, принадлежащих разным жанровым группам [5; 8; 19; 21], отличающихся по смыслодержательной стороне и стилистике;

– на почве европейской культуры, в том числе в музыке – от академической до этнической.

Кроме того, вторая группа имеет два «полюса», между которыми возможен целый спектр промежуточных форм. На одном полюсе отдельно взятый *жанр* из каталога фламенко со всеми его контекстуальными параметрами наделяется чертами метафоры и становится частью новой композиционной модели – подобно тому, как некогда аргентинскому танго была отведена ниша соблазняющей деструктивной силы¹. На другом полюсе уже само *фламенко* как целостная культура [5, с. 4-5] становится метафорой, объектом рефлексии; роль репрезентанта при этом берёт на себя некая стилистически усреднённая композиционная схема без жанровой конкретизации. В первом случае мы наблюдаем интерпретацию конкретного *жанра*, во втором – скорее *стиля* (общего для всех канте) как атрибута и выразителя культуры, а следовательно, имеем дело с художественной интерпретацией самой этой культуры. Таким образом, второй «полюс» являет собой как бы обобщенное претворение образа послемавританской Испании как в академических музыкальных опусах, так и в срезе *World Music*².

Но поскольку интерпретация, так или иначе, опирается на индивидуальные представления о предмете, стоит предположить, что в композициях «второго полюса» все же рудиментарно присутствует некая жанровая модель, которая может быть распознана при наличии слухового опыта и знании сложившихся в местной традиции установок отображения чужой, в данном случае испанской, культуры³.

¹ Упомянем *Concerto Grosso № 1* А. Шнитке, «Историю солдата» И. Стравинского; фильмы «Стрелочник» Й. Стеллинга, «12 стульев» Л. Гайдая.

² Стоит принять во внимание: это именно что рефлексия над культурой, зачастую артистами, не являющимися ее непосредственными носителями.

³ Так, например, в «Испаниаде» для баяна (1974) Вл. Золотарёва ощутима скорее опора на традиции отечественных композиторов в отображении испанского, нежели на некий реально существующий жанровый прототип.

Типичный пример тому – композиция “Innuendo” с одноименного альбома британской группы **Queen**¹.

Её средний инструментальный раздел представляет собой жанровый гибрид фанданго (fandango) и булерии (buleria) в необычном «компáсе» [8, с. 36] на 5/8, где усеченная ритмоформула булерии положена на типичную гармоническую модель фанданго [10, с. 841]. Но и сам по себе куплет интересен по интертекстуальным свойствам: в его ритмоинтонационном комплексе угадываются черты сигирии (siguirilla). При общем фригийском ладовом наклонении, свойственном этому жанру², каждая вокальная фраза “Innuendo” (4\4 + 4\4) практически идеально укладывается в компас сигирии (12\8)³ – вплоть до совпадения интонационно-ритмических акцентов с довольно непростой двенадцатидольной ритмогармонической последовательностью. Вместе с тем едва ли солист группы Ф. Меркьюри – при всем его интересе к испанской культуре – был в курсе подобных стилистических тонкостей. Но интуитивно какие-то из этих тонкостей вполне могли быть выхвачены из информационного потока, усвоены и перенесены в новую творческую плоскость.

Из всех жанров фламенко сигирия сопоставима по характеру экспрессии лишь с мартинете (martinete), являясь его инструментальным «двойником». Если в кинематографе как визуальном «переводчике» референций, присущих музыке фламенко⁴, появление мартинете символически соответствует «битве со смертью», то сигирия скорее *предвещает* ее: не само действие, направленное на раскрытие духа, потенциала человеческой воли, а некая психологическая *установка* на предрешенный трагический исход [7]. Поэтому, возвращаясь к **Queen**, в свете предстоящих трагических событий, коим суждено случиться через восемь месяцев после выхода альбома, проступает второй смысловой план, где музыкальными средствами задолго до официального заявления об этом в прессе была провозглашена смерть⁵.

В качестве примера «первого полюса» интересна композиция “Malhaya”⁶ французского коллектива **Von Magnet**. По жанровому истоку это типичная саэта (saeta), и, несмотря на то, что с технической стороны для ее стилизации использовались современные средства (электроника, эффекты сонористики и проч.), в ней воспроизведены все константные для этого жанра элементы.

Саэта – паралитургический жанр; как отмечает А. Дьяченко, это «попытка поэтического осмысления и переживания народом Андалусии евангельских событий двухтысячелетней давности» [4, с. 4]. Возможным прообразом “Malhaya” была сцена галлюцинаций распятого Христа в финале “Jesus Christ Super-Star” Т. Райса – Э. Ллойда Уэббера в версии бродвейской постановки 1971 года, с весьма специфическим для того времени саундом – по крайней мере, аллюзии возникают отнюдь недвусмысленные. Мы видим стилизацию конкретного жанра фламенко, эмблематически отображающего Страсти Христовы, но сквозь призму рефлексий и переосмыслений этих событий двадцатым веком. В таком ракурсе саэта у **Von Magnet** выступает выразителем некоей поистине космической, «внеэтнической» идеи.

Внутриродовые жанровые «диалоги», соотносимые с первой группой, как правило, словесно дешифровать сложнее, потому как семантическая сетка в «чистом» фламенко несравнимо тоньше и разнообразнее за счет широты спектра используемых жанров, включая не столь распространенные авторские разновидности, и их локального смыслового фонда.

Один из наиболее ярких примеров – севильяна Камарона дэ ла Исла (Camarón de la Isla) “Toma que toma”⁷ с альбома “*Antología*” (disk 3) – заключительная канте как для всей антологической трилогии, так и для конкретного жанрового цикла. Композиционно это так называемая севильяна “por fiesta”, то есть праздничное попури из трёх, в данном случае севильянас, идущих одна за другой без перерыва и объединённых общим настроением. Незамысловатые по сюжету и традиционно немногословные, их фразы в соответствии с жанровым канонem сцеплены между собой довольно произвольно, сочиняясь в прямом смысле «на ходу», рождаясь и прорастая из одного выхваченного образа – новые башмачки, как у настоящего цыгана; матросы, отправляющиеся в плавание на рассвете с булкой телеры...

Недоумение вызывают противоречащие жанровому содержанию мотивы *сигирии*, прославляющие стандартный для севильяны интонационный комплекс ритурунелей. Первые две севильянас в отношении текста, казалось бы, не содержат ничего трагического. Лишь в заключительной, самой динамичной севильяне мы находим слова, озвученные в «точке золотого сечения»: “...por qué me llamas, si me crucifica que te mire, si me crucifica tu mirada” [18] («...зачем зовешь меня, если взгляд твой меня распинает – когда на тебя смотрю?...»): единственная, хоть и достаточно косвенная, лексическая отсылка к евангельским «страстям».

Вслед за этой кульминационной квазихристианской отсылкой обретают иной смысловой оттенок и прочие, предшествовавшие ей метафоры: текст о рассвете, который «шел по водам», рыбацкая лодка; та же телера навеивает ассоциации с причастием, а девушка-цыганка, к которой герой обращается со словами: “Dame

¹ “Innuendo”, 1991 – последний альбом группы, записанный при непосредственном участии Ф. Меркьюри.

² Вопреки распространенному стереотипу, не все жанры фламенко основываются на т.н. «андалусской кадении» и имеют фригийский лад. Скажем, жанры алегриас, гуахирас исключительно мажорны; фаррука традиционно исполняется в гармоническом миноре, хотя не исключает вкраплений андалусской кадении.

³ Компас сигирии по ритмической основе полностью совпадает с компасом мартинете.

⁴ Напомним, что для искусства фламенко характерно соединение трех начал – музыкального, словесного (текст канте) и визуального (танец) – за первенством музыки.

⁵ За день до своей смерти, 23 ноября 1991 г., Меркьюри успел сделать официальное заявление о том, что болен ВИЧ-инфекцией – после пяти лет негласной борьбы с болезнью.

⁶ Альбом VA “*Hare, Hunter, Field*” (1992).

⁷ Полное название композиции – “Toma que toma – Mi barrio – Pa qué me llamas”.

la mano”¹, – обретает черты Марии Магдалины. Создается впечатление, что исполнитель – он же протагонист – настолько очарован событиями евангельской истории и личностью Христа, что снова и снова проживает Его образ во всем, проецируя свои представления на обыденный мир [13]. В итоге в исконно карнавальном духе грань между эротическим и религиозным чувствами оказывается настолько проницаемой, что противоречия между концептами двух жанров снимаются в едином семантическом пространстве: сигирий берёт на себя роль выразителя подспудно присутствующей эмоции, «второго плана», скрытого за основным текстом. Стоит отметить, что мысль о литургическом, синагогальном истоке сигирий высказывали в свое время крупные ученые-фламенкологи, такие как Х. М. Кабальеро-Бональд [15], А. Майрена и Р. Молина [19], дав научное обоснование интуитивно-художественным находкам Камарона.

В современном хореографическом фламенко-спектакле, где нередко имеет место экспериментальный подход к традиционным музыкальным формам, оперирование жанровыми «коннотативными системами» [14] все еще остается опорой драматургической композиции. В числе примеров подобной режиссерской «игры» смысловыми структурами стоит назвать «Утопию» – балет фламенко в восьми частях, поставленный Марией Пахес (María Pagés) при участии бразильского архитектора Оскара Нимейера².

Интертекстуальный план здесь отвечает концепции постановки, озвученной Пахес в интервью телеканалу “Euronews”: «Я много думала об общем рисунке спектакля, и мне пришло в голову, что линии Оскара Нимейера в этом смысле прекрасно отвечали моим потребностям. Я постаралась их выразить теми средствами пластики, которые мне только доступны. Удивительно, но спектакль получился и минималистский, и многозначный одновременно. Сегодня, я думаю, хореография легко пересекает границы жанров и тем в искусстве. Не зря ведь говорится, что архитектура – это застывшая музыка. Я думаю, что архитектура – это еще и застывшая хореография» [17].

Номера спектакля сюжетно не связаны, но сама идея *утопии* как несбыточной мечты, попытки дать конфликтной реальности иное разрешение за счет переоценки её привычных форм³ сообщает им единое направление мысли. Композиционно они складываются в хореографическую сюиту с концентрацией смысловой и эмоциональной энергии в завершающей фазе цикла.

В «Утопии» эта фаза приходится на последний восьмой номер – «Высота» (“Elevation”) (музыка: *Rubén Lebaniegos*; стихи: *Charles Baudelaire*). Его жанровая основа – алегриас – обнаруживает себя не сразу: вступительный раздел в свободной импровизационной форме иллюстрирует сценку с альбатросом из стихотворения Бодлера⁴, где мешающие «волочащиеся по палубе» крылья танцовщице заменяет тяжелая юбка *bata de cola*, которую она ворочает «словно вёсла» в тщетной попытке «взлететь». Тоска души по небу – один из характерных андалусских мотивов – облекается на этот раз в образ пойманной птицы.

Появление компаса алегриаса, прерывающего эту своеобразную «энраду»⁵, драматургически как бы включает внешний план – бодлеровской «насмехающейся матросни», наблюдающей тщетную битву птицы с собственным бессилием. Невозможность превратить бату *dé cola* в настоящие – неизломанные – крылья и оторваться от земли находит разрешение в финальных интонациях сигирийи, сопровождаемых опусканием «чёрного занавеса». Высвеченное призрачно-белое платье танцовщицы и наконец-то расправленные «исполнинские крылья» постепенно поглощаются темнотой. Образно-семантический ряд этой сценки настолько конкретный, что отсекает возможность иной интерпретации бодлеровской аллегии:

*Так, поэт, ты паришь под грозой, в урагане,
Недоступный для стрел, непокорный судьбе,
Но ходить по земле среди свиста и брани
Исполнинские крылья мешают тебе* [2, с. 12].

Номер «Совесть и желание» (“Conscience and Desire”) (музыка: *Rubén Lebaniegos*; стихи: *Larbi El Harti*) имеет трёхчастное строение. Крайние разделы по жанру представляют собой гранаину (*granaína*) – ориентальное фанданго; центральный – алегриас. Оба этих жанра, отличных по структуре и содержательной стороне объединяет сочетаемость с семантическим кодом красного цвета⁶.

В первой части красный – цветовая эмблема эротического томления – симультанно воздействует на множество точек зрительского восприятия. Визуально это происходит за счет манипуляций с тканью платья, вызывающей ассоциации с огненным пламенем. Музыкально – посредством моделирования эмоции эротической истомы, по аналогии с академическим ориентализмом. Глубже, на уровне концепции жанра, фанданго представляет разнообразие проявлений чувства любви – нередко с оттенком ностальгии. Этимологическая отсылка к Гранаде, в свою очередь, связывает его с художественным пространством «последнего оплота

¹ Фразу “*Dame la mano*” можно прочесть двояко – и как катехизический призыв «Иди со мной!», и в откровенной «донжуановской» манере: «Дай ручку мне», – по аналогии со знаменитым дуэтом “*La ci darem la mano*”.

² Премьера состоялась 8 октября 2011 г. в Центре Нимейера в Авилесе (Испания).

³ В данном случае это понятие несет не столько социологический смысл, сколько психологический, соотносимый с определениями, данными в словарях Даля, Ожегова, Ушакова. Хотя некоторые номера спектакля вполне могут быть проецированы на определенную социальную ситуацию, как, скажем, номер “*Broken Time*”.

⁴ Имеется в виду, конечно, стихотворение «Альбатрос» Ш. Бодлера из второго издания сборника «Цветы зла».

⁵ В структуре танца фламенко – введение в номер, вступительная самодемонстрация танцора, только что вышедшего на сцену.

⁶ Заметим, что колористическое оформление танца фламенко также исходит от содержательной стороны жанра, что находит отражение в деталях – от цветовой гаммы костюма и аксессуаров до преобладания определенных цветонесущих лексем в составе сопроводительных поэтических текстов.

мавританской культуры»: рассеченный гранат в символике испанского герба, «красный дворец» Альгамбра, знаменитые арабские бани и т.д. Все это в комплексе и составляет экспозицию того самого нереализованного, сдерживаемого внутренним запретом желания.

Центральный раздел – алегриас – раскрывает другой аспект красного: как цвета «жизненной силы и ярости» [3, с. 555], – и вместе с тем дает временное разрешение мучительному внутреннему конфликту. Семантически алегриас связан с радостью и триумфом, что отражено в его этимологии. Жанровое дозволение «переступить черту» и насладиться радостью, откинув все внутренние запреты, можно рассматривать как местную, в пределах номера, кульминацию утопического сюжета. Репризный возврат к начальному материалу вкупе с радикальной сменой жестовой символики танца не оставляет сомнений в исходе, где следствием содеянного – момента переступания через совесть – становится стыд.

При известной новизне и неоднозначности музыкального языка «Утопии» всем ее номерам присущ традиционализм в плане жанровой интерпретации, благодаря чему и становится возможной сама идея диалога в современном прочтении искусства фламенко.

Таким образом, вопреки желанию сторонников «чистого» искусства [16; 20] законсервировать его в некогда устоявшейся форме¹, фламенко продолжает развиваться; сегодня его смысловое поле может быть расширено за счет диалектической взаимосвязи жанра-константы и художественного эксперимента со стилем, где значительную роль начинает играть индивидуальный творческий замысел и настрой на интеллектуальный диалог с публикой. Укрепление интертекстуальных связей фламенко с мировым музыкальным наследием стало закономерным итогом его популяризации за пределами Пиренеев. И если для академической музыки прием совмещения свойств нескольких жанров не нов, то признание наукой тех же свойств за фламенко – искусством молодым и, казалось бы, узконациональным – еще ожидает своего часа.

Список источников

1. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сборник статей / сост. С. С. Зив. М.: Музыка, 1987. С. 5-44.
2. Бодлер Ш. Цветы зла: стихотворения. М. – Харьков: АСТ; Фолио, 2004. 236 с.
3. Гарсиа Лорка Ф. Цыганское романсеро: сборник / сост. Н. Малиновской. М.: ОАО «Радуга», 2007. 560 с.
4. Дяченко А. С. Испанская саэта как лингвокультурный феномен: типологический и лингвостилистический анализ: дисс. ... к. филол. н. М.: Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, 2012. 284 с.
5. Каржавин С. П. Секреты гитары фламенко. М.: Каржавин, 2002. 96 с.
6. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / ред. Г. К. Косиков. М.: ИГ «Прогресс», 2000. С. 427-457.
7. Магон С. А. Фламенко в кино // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. № 2 (28). С. 66-70.
8. Магон С. А. Фламенко: к проблеме типологии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 4 (42). С. 35-39.
9. Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику: учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2011. 296 с.
10. Пичугин П. А. Фламенко // Музыкальная энциклопедия: в 5-ти т. / под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Сов. энциклопедия; Сов. композитор, 1981. С. 838-845.
11. Родионова Е. В. Интертекстуальность // Культурология. XX век: энциклопедия: в 2-х т. / ред. и сост. С. Я. Левит. СПб.: Университетская книга, 1998. Т. 1. С. 266-267.
12. Стогний И. С. Процессы смыслообразования в музыке (семиологический аспект): автореф. дисс. ... д. искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. 54 с.
13. Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. 400 с.
14. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.
15. Caballero Bonald J. M. El baile andaluz. Barcelona: Noguer, 1957. 63 p.
16. Cruces Roldán C. El flamenco como Patrimonio. Sevilla: Bienal de Arte Flamenco, 2001. 111 p.
17. <http://soloneba.com/maria-pages-utopia-of-life/> (дата обращения: 24.10.2017).
18. <http://www.letrasdeflamenco.com/2009/04/pa-que-me-llamas.html> (дата обращения: 01.04.2017).
19. Molina R., Mairena A. Mundo y formas del cante flamenco. Sevilla: Librería Al-Andalus, 1971. 326 p.
20. Ríos Martín J. C. La identidad andaluza en el flamenco. Atrapasueños, 2009. 132 p.
21. Rossi H. Teoría del cante jondo. Barcelona: Credsa S.A., 1998. 318 p.

INTERTEXTUAL ASPECTS OF FLAMENCO

Magon Svetlana Aleksandrovna
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Academy)
azra247@inbox.ru

Just from the very beginning of its scenic image formation the flamenco genre was nourished by cantatoors' creative work and occupied a position at the intersection of folklore and author's original interpretation. But, having achieved the level of the national brand, it could no longer stay within the limits of "somebody else's word" from its own funds. Being a full participant of the dialogue with West European art, it continues to develop according to the demands of the epoch. The article shows what elements of flamenco function as texts and discovers the role of its artistic interpretation in meaning-generation processes.

Key words and phrases: flamenco; intertextuality; genre; mass musical culture; concept; dialogue; cante catalogue; World Music; siguiriyas; sevillana; saeta; alegrias.

¹ Известно, что итогом такого отношения к фламенко стало внесение его в 2010 г. в список шедевров устного и нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО.