Научная статья

УДК 008 7.011.26

<https://doi.org/10.24833/2541-8831-2021-1-17-178-192>

К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ КОЛЛЕКТИВНОГО И ИНДИВИДУАЛЬНОГО НАЧАЛ В КУЛЬТУРЕ ФЛАМЕНКО (СЕРЕДИНА XVIII — ПЕРВАЯ ЧЕТВЕРТЬ XX в.)

Елена Анатольевна Гринина¹, Татьяна Михайловна Балматова²

^{1, 2} МГИМО МИД России, Москва, Россия

¹ e.grinina@inno.mgimo.ru

Аннотация. Культура фламенко, представляющая собой само-бытную композицию музыки, поэтического текста, танца и костюма, зародилась в Андалусии. С течением времени она превратилась в один из «брендов» Испании и к настоящему времени распространилась далеко за пределы Пиренейского полуострова. Актуальность изучения этого культурного феномена определяется вниманием научного сообщества к теме «культурной аксиоматики», а также более широким теоретическим интересом к из-

учению соотношения авторского («индивидуального») и коллективного («народного») начал поэзии. Цель настоящей статьи состоит в изучении соотношения этих начал в канте фламенко и предполагает проведение анализа различных аспектов формирования и бытования канте с опорой на материал литературно-исторических свидетельств и трудов по истории культуры. Фламенко таит в себе множество противоречий, над осмыслением и разрешением которых уже не один век работают исследователи-фламенкологи и историки как на родине этого искусства, так и за её пределами. При этом среди фламенкологических исследований преобладают работы, посвященные либо истории возникновения и структуре данного феномена, либо отдельным компонентам культуры фламенко — танцу, музыке, истории и мифологии или отдельным стилям, например сазе или альбореа. Вместе с тем, в научной литературе до сих пор отсутствуют труды, в которых предпринималась бы попытка теоретического осмысления движущих сил, которые сыграли определяющую роль в формировании и развитии этого искусства. Новизна данного исследования, таким образом, заключается в формировании целостного представления о культуре фламенко с учётом документированной истории её формирования и сопоставления многочисленных исследовательских позиций, отстаивающих кардинально противоположные подходы к соотношению в ней индивидуального и коллективного начал.

© Гринина Е.А., Балматова Т.М., 2021

Ключевые слова: фламенко, канте, копла, куплет, фольклор, индивидуальное, коллективное, хондо, культура

Для цитирования: : Гринина Е.А. К вопросу о соотношении коллективного и индивидуального начал в культуре фламенко (середина XVIII — первая четверть XX в.) / Е.А. Гринина, Т.М. Балматова // Концепт: философия, религия, культура. — 2021. — Т. 5, № 1. — С. 178–192. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2021-1-17-178-192>

ON THE RELATIONSHIPS OF THE INDIVIDUAL WITH THE COLLECTIVE IN FLAMENCO CULTURE (MID 18TH — FIRST QUARTER 20TH CENTURY)

Elena A. Grinina¹, Tatiana M. Balmatova²

^{1,2} MGIMO University, Moscow, Russia

1e.grinina@inno.mgimo.ru

Abstract. The flamenco culture, an original composition of music, poetry, dance and costume, was born in Andalusia, over time has become one of Spain's «brands», and has now spread well beyond the Iberian Peninsula. Flamenco is full of contradictions that's why flamenco studies and cultural studies researchers have been working on it for centuries, both in its homeland and abroad. The purpose of this article is to study the relationship between individual and collective elements in the flamenco culture and to analyze various aspects of its formation and existence basing on the literary and historical sources, works on the history of culture, in general, and flamenco, in particular. The Russian segment of flamenco studies research is dominated by works devoted to individual components of flamenco culture — dance, music, history and mythology or particular styles. At the same time, there are no works that attempt to understand the functioning of internal mechanisms and their role in the formation and development of this art. It seems relevant to conduct research from these positions, and the possibility of identifying objective patterns of interaction between the individual and the collective elements determines the scientific novelty of the proposed article. The authors come to the conclusion that, combining elements of rural and urban folklore, flamenco is a popular culture that performs a communicative function both within one social layer and between different layers of urban society. The collective and individual principles in this culture find expression at different levels of social interaction, historical ties, and interpersonal communication; they are not parallel, but interconnected and mutually intertwined. At the level of the text, the collective principle serves as a source of topics, each of which a particular author gives an individual interpretation. At the level of performance and perception, the author transmits to the listener a message containing information about the collective (the memory and experience of previous generations or the current situation for a certain part of society); shares his own experiences or assessments. The listener, perceiving information, on the one hand, joins the collective, and on the other, individualizes it by relating it to his own picture of the world. The presence of contrasts in the flamenco culture is due to the social environment of its formation and existence, the presence of a commercial component and the focus of the performer on the tastes and needs of the audience. The need to attract, surprise and interest the audience at different stages of the development of flamenco influenced all components of this art, and the competition factor encouraged performers to look for new forms and develop new styles. And in general, the presence of opposite vectors provided this culture with the potential that allowed it to go beyond the narrow social stratum, to develop and gain popularity not only in Spain, but also far beyond its borders.

Keywords: flamenco cante, copla, folklore, individual, collective, hondo, author, folk, culture

For citation: Grinina, E. A., Balmatova, T. M. (2021) 'On the question of the relationship of collective and individual principles in the flamenco culture (mid-XVIII — first quarter of the XX century)', *Concept: Philosophy, Religion, Culture*, 5(1), pp. 178–192. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2021-1-17-178-192>

Дискуссии о том, что является движущей силой развития культуры, талантливая личность или народные массы, ведутся не первое столетие. Артикулированный интерес к этой тематике зародился в недрах немецкого романтизма, делавшего акцент на своеобразной элитарности искусства, наиболее «чистой» формой которого выступала поэзия. Так, Ф. Шлегель писал: «Даже во внешних обычаях образ жизни художников должен бы явно отличаться от образа жизни остальных людей. Они брамины, высшая каста, чтимая не по рождению, а через свободное самопожертвование» [Шлегель, 1980: 61]. Понятие «художник» здесь уместно толковать в широком значении, как участник творческого акта; роль художника интерпретируется в таком случае как роль творца, создающего и отменяющего в созданном им мире не только сюжеты, но и законы их построения. Поэзия же — истинный путь творческой свободы, по которому осуществляется коммуникация уникальной индивидуальности художника с Богом. Отсюда — один шаг не только до презрения к «толпе», к осознанию собственной исключительности через допущение принципиальной оторванности поэта от корней языка и культуры. Что, впрочем, если и можно вменить — то не самим романтикам, а последователям их взглядов, до предела их вульгаризировавшим, смешавшим понятие творческой уникальности с понятием эгоистического самодовольства. Поэт-романтик противопоставит толпе, деиндивидуализированной «массе»; самодовольная «каста» элиты — та же «толпа», лишённая творческой индивидуальности. «Элитарность» как противопоставление поэта народу в этом случае, действительно, можно считать предельной вульгаризацией.

Оппозицию подобным вульгаризированным взглядам составила антиэлитарная концепция, сторонники которой подвергали жёсткой критике изолированность и замкнутость художественной среды. Так, Н.А. Бердяев в предисловии к труду «О рабстве и свободе человека» высказывался по этому вопросу следующим образом: «Мне представляется также ложной идеализация культурной элиты. Самодовольство и самопревозношение культурной элиты есть эгоизм, брезгливая изоляция себя, отсутствие сознания своей призванности к служению. Я верю в подлинный аристократизм личности, в существование гениев и великих людей, которые всегда сознают долг служения, чувствуют потребность не только в восхождении, но и в нисхождении. <...> Нет ничего противнее презрения к народным массам почитающих себя элитой» [Бердяев, 1972: 19].

Наука всерьёз заинтересовалась проблемой народной культуры в XX в., пытаясь, по меткому выражению А.Я. Гуревича, «расслышать голос поколений людей, не имевших доступа к письменности и тем самым как бы исключённых из истории» [Гуревич, 1984: 14]. Ещё К. Юнг, разрабатывая понятие «архетип», отмечал наличие в коллективном бессознательном «древнейших» «изначальных типов» — «всеобщих образов», противопоставляя их формам, переработанным сознанием, и потому индивидуализированным [Юнг, 2019: 9]. Однако движущей силой культурной динамики со времён П. Сорокина и А. Тойнби считается не «народ», а «интеллектуальная элита» [Бережная, 2009: 219]. Такой подход оставляет за скобками вопрос о творческом начале народного художественного творчества. С другой стороны, установление более чётких границ и механизмов соот-

ношения индивидуального и «народного» начал входит в число приоритетных теоретических задач филологов-фольклористов, этнологов и антропологов; а также социологов и философов [Лотман, 2010: 52].

Если обратиться к арсеналу отечественной науки, то наиболее перспективными для изучения проблематики народной культуры по сей день остаются подходы М.М. Бахтина, А.Я. Гуревича и Ю.М. Лотмана, чьи работы давно получили международное признание, став хрестоматийными.

М.М. Бахтин, анализируя творчество Рабле, рисует картину мира, где «средневековый и ренессансный гротеск, проникнутый карнавальным мироощущением, освобождает мир от всего страшного и пугающего, делает его предельно нестрашным и поэтому предельно весёлым и светлым» [Бахтин, 1965: 55]. Народная культура предстаёт здесь прежде всего как карнавальная и смеховая, в противоположность «серьёзной» элитарной культуре.

Выдающийся советский и российский медиевист А.Я. Гуревич, обращаясь к изучению коллективной психологии средневековья, подчёркивает: «при анализе народной культуры недостаточно констатировать факт её противостояния «книжной» культуре, необходимо учитывать внутреннюю неоднородность и противоречивый характер сознания человека как носителя определённой культуры» [Гуревич, 2017: 15]. По его мнению, официальная церковная культура средневековья не избежала влияния народной смеховой культуры, — в том числе потому, что была адресована массовому слушателю [Гуревич, 2017а: 47].

Ю.М. Лотман описывает противопоставление массовой культуры и творческой индивидуальности в терминах семиотики: «Человек и масса (толпа, народ в этой системе синонимы) мыслятся как исходные точки любой социальной системы. Предполагается, что пространство между

ними охватывает всё, что дано человеку в области социальных структур» [Лотман, 2010: 52].

Проблема, таким образом, состоит в том, что «народное» и «индивидуальное» не отгорожены друг от друга непродолимой стеной. Исходя из этого, данное исследование обращается к комплексному культурологическому рассмотрению культуры фламенко сквозь призму тезиса о соединении в рамках этой культурной модели «стихийно-народного» и «индивидуально-творческого» начал. Культурологический анализ данной проблемы интегрирует результаты, полученные в рамках других дисциплин — прежде всего, истории и филологии. Таким образом, теоретико-методологическая база исследования опирается на междисциплинарный подход; используется инструментарий, сочетающий методы исторического (диахронного и синхронного) и сравнительного анализа, что позволяет по-новому подойти к научным результатам, полученным учёными фламенкологами.

Культура фламенко может быть рассмотрена с этих позиций в качестве эволюционирующей социально-знаковой системы, применяющей для коммуникации между индивидами (1) языковую, (2) музыкальную и (3) танцевальную матрицы. Совокупность всех трёх матриц обозначается в испанском языке термином *фламенко*; сочетание языковой и музыкальной матриц называется *канте* (тождественно понятию песня в значении, зафиксированном в современном толковом словаре русского языка¹). Употребление термина *канте* указывает на вокальную манеру исполнения произведений этого жанра — *канте хондо*, или глубокое пение. Поскольку помимо характерной мелодики, ритмики и гармонии все стили (*палос*) канте фламенко отличает особая манера исполнения, то в большинстве случаев выражения канте фламенко и канте хондо синонимичны.

1 «ПЕСНЯ, -и; мн. род. -сен; ж. 1. Словесно-музыкальное произведение для пения разным числом лиц; жанр вокальной музыки» // Современный толковый словарь русского языка. — Москва : Ридерз Дайджест. 2004. — С. 521.; *Канте фламенко* — это жанр вокальной музыки юга Испании. *Хондо* (исп. HONDO 1. *adj.* глубокий (тж перен.)) // Большой испанско-русский словарь. Более 150000 слов, словосочетаний и выражений. 8-е изд. — Москва : Рус. яз. – Медиа. 2007. — С. 413.

Начиная с эпохи средневековья в Испании параллельно развиваются городское авторское творчество и творчество жителей сельской местности, преимущественно анонимное. Обе линии самодостаточны и независимы друг от друга. При этом для большинства городских интеллектуалов фольклор «неразрывно связан с народными суевериями и предрассудками. Стремление к прогрессу и культуре, характерное для просветителей, казалось несовместимым с пристрастием к тому, что так или иначе было связано с «некультурными массами»» [Абуторабиан, 2010: 64].

Осмыслению различных аспектов культуры фламенко посвящено огромное количество научных трудов на испанском языке. Остановимся лишь на тех из них, которые касаются проблемы соотношения фольклора и поэзии фламенко.

Для начала отметим: по вопросу о том, является ли фламенко частью испанского фольклора, среди испанских исследователей нет единодушного мнения. Например, А. Арребола, гиперболизируя индивидуальное начало — личный опыт и переживания исполнителя, — утверждает, что фламенко *не является* фольклором: у народа всегда был и продолжает оставаться «свой фольклор», который он практически не усовершенствовал, — если не считать того, что подбиралась музыка под социальные, экономические и политические движения. Канте фламенко, напротив, родилось и развивается [Arrebola, 1988: 29]. Приведённая формулировка свидетельствует о довольно поверхностном знакомстве с фольклором, как и высказанное В. Баэс Сан Хосе и М. Морено Мартинес соображение, что, в отличие от фламенко, фольклорные произведения обязательно должны петься хором [Báez San José, Moreno Martínez, 1984: 166-167]. Блас Инфанте, рассуждая о характере музыки фламенко, также отмечает, что речь идёт о жанре, который не может жить, задыхается и умирает в атмосфере коллектива, каким бы свободным он ни был. Чтобы развиваться, ему нужна абсолютная свобода, которую может развить только индивид. Фламенко — это «музыка одиночества», в одиночестве отчётливее слышен присущий ему индивидуализм [Infante, 1994: 76].

Недостаточно убедительными представляются также исследования, в которых «индивидуализация» культуры фламенко проводится по историческому и этническому признакам. А. Мачадо и Альварес [Machado y Alvarez, 1998]; Ф. Педрель [Pedrell, 1922: 83-86], М. Фалья [Falla, 1988: 163-180], Ф. Гарсиа Лорка [García Lorca, 2007], Х. Турина Гомес и М. Кастильо [Turina Gómez, Castillo, 1982], Р. Молина и А. Майрена [Molina, Mairena, 1979] единодушно утверждают, что создателями и хранителями глубокого *канте хондо* являются **цыгане**. Однако содержащиеся в трудах этих исследователей размышления не подкрепляются документально. Более того, они последовательно опровергаются в работах современных фламенкологов А. и Д. Уртадо Торрес [Hurtado Torres, Hurtado Torres, 2009], Л. Лаваур [Lavaur, Steingress, 1999], Г. Стейнгресс [Steingress, 2006].

Примечательно, что сходную позицию уже в XIX в. занимал немецкий лингвист и исследователь культуры фламенко Гуго Шухардт. Проведя лингвистическое исследование текстов фламенко с включенными в них элементами цыганского жаргона *калб*, изучив исторические документы и проведя полевые исследования, он, с одной стороны, подчеркивал принадлежность поэзии фламенко общеиспанской фольклорной традиции, а с другой — пришёл к выводу, что цыгане сперва сосуществовали с самой аморальной и опасной частью населения; затем, занимаясь мирными ремёслами, вошли в тесный контакт с низшими классами и быстро усвоили обычаи коренного населения (по крайней мере, их внешние проявления). Также они настолько глубоко восприняли андалусский фольклор, что даже стали считаться его наилучшими исполнителями [Schuchardt, 1881: 261]. И если поэзия, будучи фольклорной, выражала дух и чаяния всего народа, то музыкальная матрица обеспечивала индивидуальность и узнаваемость этой культуры. Однако, если допустить присутствие в природе фламенко ярко выраженной склонности к безграничной печали, то прежде всего, по мнению Шухардта, она выражается в музыке, которая, в свою очередь, черпает и

сочетает мотивы из всей народной поэзии [Schuchardt, 1881: 271].

Современный исследователь Хуан Карлос Риос Мартин рассматривает фламенко как многогранное выражение **андалусской идентичности**: можно рассматривать фламенко как основной маркер идентичности, поскольку в нём наряду со значимыми социально-историческими событиями находит выражение вся гамма лингвистических, эстетических, религиозных маркеров и социальность андалусской культуры. Таким образом, фламенко является объединяющим началом, удерживающим в себе богатое разнообразие оттенков. Такая установка помогает исследователю приблизиться к пониманию культурного кода народа, выходящего «далеко за пределы исключительно музыкального выражения» [Ríos Martín, Ros Piqueras, 2009: 9–10].

Подобная точка зрения находит место и в часто цитируемой российскими исследователями фламенко книге Рикардо Молины и Антонио Майрены, где утверждается, что фламенко представляет собой нечто большее, чем просто фольклор — искусство, являющееся квинтэссенцией андалусского народа [Molina, Mairena, 1979: 15]. Таким образом, испаноязычные работы не предлагают комплексного анализа соотношения индивидуального и коллективного элементов в культуре фламенко, заостряя внимание на других аспектах развития этого феномена.

Как известно, с течением времени фламенко превратилось в один из стереотипов Испании, наряду с боем быков, паэльей и другими атрибутами, став поистине национальным достоянием. Ключевую роль в этом процессе сыграла необходимость привлечения туристического потока из европейских стран, потенциальная экономическая выгода от которого была очевидной для франкистского правительства. Один из ведущих современных исследователей испанской культуры Герхард Стейнгресс отмечает, что импульс, который получило фламенко в середине XX в., снабдил его особыми идеологическими и эстетическими оттенками — оно стало представляться на внешнем контуре как часть общенационального культурного кода, обладающая

узнаваемыми внешними признаками. Идеология фольклорной цыганщины Испании, по его мнению, коренится во франкистском режиме, который попытался возбудить в европейском туристе интерес с помощью признанного фольклорного инструментария, сформировавшегося в эпоху романтизма XIX в. Послевоенная Испания вновь нуждалась в прививке исконного, в эстетическом совершенстве андалусского, новой редакции экзотически-восточного прошлого, чёрных глазах и кипящей крови — энергичном, хотя и запоздалом ответе Юга на спорное желание Ортеги-и-Гассета видеть Андалусию будущего без «канте хондо» и прочих проявлений «южной экзотики» [Lavour, Steingress, 1999: 7–8].

Рубежом в развитии фламенко стала середина XX в. Именно тогда произошла смена его статуса — из творчества маргинальных обитателей городских окраин, пройдя через подмостки кафешантанов и сцены варьете, оно превратилось в символ страны. Вместе с тем, в истории фламенко этот выход на новый уровень был не первым: начиная с XVIII в., когда информация о самобытной песенно-танцевальной культуре южных регионов Испании благодаря путешественникам стала проникать в европейские страны, происходили изменения социальной среды, соотношения коллективного и индивидуального, анонимного и авторского, осмысливались, а зачастую придумывались, теоретические основы «глубинного — хондо». Наличие письменных памятников, фиксирующих тексты песен и сведения об истории фламенко, позволяет более пристально взглянуть на определённые грани этой во многом противоречивой культуры, а отсутствие трудов (как на русском, так и на испанском языке), посвящённых анализу проявления индивидуального и коллективного начал в различных аспектах этой культуры, делают актуальными вопросы, поставленные в начале нашего исследования.

Необходимо отметить, что фламенко на протяжении длительного периода не являлось единственным и общенародным вариантом фольклора на территории Андалусии, но лишь его городской разновидностью — творчеством социально уязви-

мого гетерогенного по своему этническому составу слоя, для определения которого, на наш взгляд, подходит довольно неожиданный в данном контексте термин «прекариат» [Standing, 2011]. Характеризуя фламенко как миноритарную и народную культуру одновременно, В. Баэс Сан Хосе и М. Морено Мартинес отмечают, что народным в нём является фонетика, лексика и синтаксис (с элементами, характерными прежде всего для городского люмпен-пролетариата, большую часть которого составляют цыгане), однако, оно миноритарно, поскольку народ не является автором текстов и не видит в нём искусства, движущего массы [Báez San José, Moreno Martínez, 1984: 165].

В XIX в., как и в наши дни, в городах одной из беднейших провинций Испании собирались «люди, не имеющие постоянного заработка, места работы, социальных гарантий, зачастую их трудовая занятость является неформальной» [Дружилов, 2015: 53]. Подобно современным трудовым мигрантам они не растворялись, ассимилируясь с коренным населением, а вынужденно объединялись в местах локального расселения (например, «цыганский квартал» Триана в Севилье). Сгруппированность по роду занятий и этническому признаку в кварталах Севильи, Кадиса и Хереса превращала их в обособленные социумы внутри городского общества [Lorente, Pantaleoni, 2012: 84]. При этом, как считает испанский исследователь Давид Мартин Санчес, цыгане были одним из компонентов в этом «плавильном котле» нищеты и безысходности: их считали преступниками; многие, не являвшиеся цыганами по происхождению, причислялись к цыганам исключительно из-за асоциального образа жизни или благодаря связям с представителями цыганского народа [Martín Sánchez, 2018: 22]. Подобные свидетельства можно найти и в самих коплах: *Aunque canto a lo jitano / No soy jitanito, no, / M'he criaído entre ellos / Me tira la inclinación*² [Machado y Alvarez, 1998: 110]. Таким образом, общенациональным характером фламенко обязано процессу маргинализации, имевшему место не только в самой

городской среде, но и при переселении в город жителей сельской местности, равно как и при миграции с одного континента на другой. Альфредо Арребола определяет эту культуру как сложную систему житейской мудрости народа, который был политически и социально маргинализирован [Arrebola, 1998: 16]. В подобных анклавах, в пригородах, происходили встреча и соединение элементов различных народных культур — процесс, подаривший миру самобытное канте фламенко [Lorente, Pantaleoni, 2012: 84].

Некоторые эпизоды формирования культуры фламенко нашли отражение в путевых заметках современников. Так, путешественник XVIII в. англичанин Генри Суинбёрн, рассказывая о танце мангиндой, сообщает, что ввиду крайней непристойности и развратности он находился под строжайшем запретом и исполнялся подобно фанданго (привезённый с Кубы танец африканского происхождения) на простую мелодию. Посетившие Андалусию в середине XIX в. русские интеллектуалы также оставили довольно красноречивые свидетельства. Так, рассуждая о мелодическом рисунке и текстах песен, В.П. Боткин указывал, что для их исполнения необходима скорее ловкость, чем искусство, и они «отличаются от песен остальной Испании необыкновенным удалством и чувственностью содержания...» [Боткин, 1976: 146]. М.И. Глинка, присутствовавший на танцевальных вечерах в Севилье, свидетельствовал: «национальные певцы заливались в восточном роде». А о гранадском гитаристе Мурсиано он сообщил следующее: «Играл же необыкновенно ловко и отчётливо; вариации на национальный тамошний танец Fandango, им сочинённые и сыном его положенные на ноты, свидетельствовали о его музыкальном даровании» [Глинка, 1988: 124]. Таким образом, путевые заметки показывают, что к середине XIX в. фламенко приобретало известность и популярность среди путешественников.

Итак, на протяжении XIX в. бытование и развитие культуры фламенко происходило

² Хотя пою я песню фламенко, / Только сам я не цыган. / В их среде я воспитался, / К ним влечёт меня всегда.

преимущественно в рамках определенного социального слоя, который, однако, не был изолирован от остальной части общества. «Весёлый и светлый» [Бахтин, 1965: 55] мир народной культуры фламенко с раскрепощёнными танцами привлекал представителей более привилегированных слоёв в качестве зрителей. Социальное взаимодействие открывало пространство для развития песенно-танцевальной культуры, одновременно способствуя углублению её внутренних противоречий.

Каковы антитезы, сыгравшие ключевую роль в судьбе фламенко? Это, как уже отмечалось, контраст индивидуального и коллективного, порождённый интересами и условиями существования социальных слоёв, к которым принадлежали с одной стороны исполнители, а с другой — слушатели и зрители. Этот контраст имеет далеко не абстрактное содержание, представляющее собой совокупность противоречий, свойственных культуре Испании конкретного периода её истории. Факторы, противопоставлявшие население по этническим, имущественным и иным социальным признакам приводят к двойственности ориентации исполнителя, зависимость этой ориентации от конкретной аудитории. «Для внутреннего потребления» представителями своего же социального слоя подходило одно; для широкой публики, гетерогенной по социальному статусу и национальной принадлежности, — другое. В этих двух случаях с высокой долей вероятности можно предположить наличие различных, а зачастую противоположных, целей и исполнительских стратегий, появление культурно ориентированных особенностей репертуара и т.п. Если танцы и песни в семейном кругу не способствуют обогащению, исполнителя это не задевает; зато выход этого искусства на большую сцену или же выступление перед представителями более обеспеченного социального слоя неразрывно связаны с коммерциализацией. При этом ориентированность

исполнителя на предпочтения публики, конкуренция, возможность улучшения финансового положения и т.д. мотивирует артиста искать новые формы и максимально ярко выражать собственную индивидуальность.

Не секрет: городская среда по сравнению с сельской является более питательной для индивидуализации (усиления роли автора и исполнителя). Потому закономерно, что именно здесь из двух десятков стилей, имевшихся в канте фламенко XIX в. (*фанданго, сегирилья, солеа, петенера, алегриа, поло и канья, мартинете, карселера* и др.), к настоящему времени сформировалось более восьмидесяти. Причём данная тенденция отнюдь не предполагала деградаци и упрощения фламенко, как о том заявляли испанские интеллектуалы рубежа XIX–XX вв. (А. Мачадо и Альварес [Machado y Alvarez, 1998]; Ф. Педрель [Pedrell, 1922], М. де Фалья [Falla, 1988], Ф. Гарсиа Лорка [García Lorca, 2007]). Напротив, рост жанрового разнообразия вынуждает искать наиболее интересные и утончённые формы. В документе XVIII в., озаглавленном *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*³, приводятся имена и сведения о цыганках, руководивших танцевальными группами, численность которых достигала 12 человек: Каталина де Альмогера, Ла Химена, Доминга Орельяна, Ла Флака, а также внучка Бальтасара Мантеса. Последняя, хотя её имя осталось неизвестным, пользовалась большой популярностью и выступала в богатых домах Севильи. В рукописи также говорится, что она танцевала под аккомпанемент гитары, барабана и голоса. Таким образом, исполнители фламенко были вынуждены ориентироваться на вкусы просвещённого испанского общества и параллельно обслуживать эстетические потребности представителей своего социального слоя, в каждом конкретном случае предлагая индивидуальные творческие решения. Что,

³ Книга цыганского квартала Триана с 1740 по 1750 гг., написанная Непослушным Школяром (*el Bachiller Revoltoso*), чтобы не быть опубликованной. Факсимиле рукописи было опубликовано в 1995 г. на средства Муниципальной Хунты района Триана с разрешения собственника Антонио Кастро.

на наш взгляд, и способствовало формированию значительного количества различных стилей — *палос фламенко*.

Вместе с тем, процесс индивидуализации в искусстве фламенко не исключает из творческого процесса коллективное начало. Именно народ, «коллективный автор», выступает как 1) создатель текста и 2) потребитель конечного художественного продукта. Взаимосвязь индивидуального и коллективного осуществляется по стандартной коммуникативной модели, в которой присутствуют отправитель, сообщение, канал и адресат. М.А. Сердюк, анализируя отношения между адресантом и адресатом в русском фольклорном тексте, справедливо отмечает: «деление на исполнителя и слушателя в фольклоре условно, фольклорная коммуникация предполагает всеобщее участие в фольклорном действе, а непременным условием этого служит общность мировосприятия и тезауруса. Таким образом, коллективный характер свойствен не только созданию, порождению фольклорного текста, но и его восприятию» [Сердюк, 2009: 146]. На наш взгляд, хотя в искусстве фламенко адресат также всегда коллективен, однако распределение функций и деление на исполнителей и слушателей в нём гораздо более отчётливое, поскольку включает четыре компонента, как о том говорится в самих куплетах: *Una fiesta se hace / Con tres personas: / Uno baila, otro canta / Y el otro toca. / Ya me olvidaba / De los que dicen ¡ole! / Y tocan palmas* [Machado, Rodríguez Romero, 2008: 114]⁴. *En er barrio e Triana, / Er que no sabe cantá, / Sabe tocá bien las parmas* [Machado y Alvarez, 1998: 47]⁵. Каналом служат исполнители, доносящие до слушателей сообщение, составленное либо коллективным творцом-народом, либо конкретным автором.

Вопрос анонимности и авторства текстов имеет особое значение. В истории фламенко имеются сборники народных (анонимных) текстов; авторские куплеты, сочинённые исполнителями из народной

среды; авторские коплы, написанные образованными испанцами для народного исполнения и, наконец, авторские же поэтические литературные произведения по мотивам фламенко.

Примечательно: к концу XIX в. в культуре фламенко уже сформировался значительный корпус куплетов и установить авторство большинства из них не представлялось возможным. Так, Антонио Мачадо и Альварес в комментариях к собранным им коплам указывает предполагаемое авторство лишь в некоторых случаях. Поскольку это были тексты, созданные раньше момента исполнения и отражавшие реалии иного времени, через их воспроизведение осуществлялась коммуникация между разными поколениями, передача информации и опыта, закреплённая народными поэтами в песне. Вместе с тем, исполнитель в этом коммуникативном процессе играет роль не только канала, но и фильтра, актуализируя ту информацию, которая на его личный взгляд будет востребована публикой. Также возможен вариант непосредственного общения автора со слушателем, когда исполнитель озвучивает свой собственный текст. И если испытание временем проходят произведения, затрагивающие темы общечеловеческого и надвременного характера, то содержание авторских куплетов зачастую является более индивидуализированным.

Яркой иллюстрацией изложенных выше доводов служит сравнение **тематик** народных и авторских куплетов. В сборнике народных песен тематической доминантой являются отношения мужчины и женщины — актуальная для всех времён жизненная реальность. Вместе с тем, в каждой купле безымянный автор рассказывал о каком-то конкретном проявлении чувств или делился собственной историей. В результате частицы опыта множества творцов, как в калейдоскопе, складываются в сложную и причудливую картину нравов и отношений, существовавшую между муж-

⁴ Можно праздник устроить, / Если есть кому петь, / плясать, на гитаре играть. / Не считаю я тех, / Кто в ладоши хлопает / И кричит «оле!».

⁵ А у нас, в квартале Триана, / Всяк, кто в пении не силен, / Бьёт в ладоши очень рьяно.

чиной и женщиной в Испании XIX в. [Балматова, 2020: 26-27]. Также куплеты фламенко рассказывают о правоприменительных практиках и пенитенциарной системе, духовно-религиозных воззрениях, обычаях и суевериях, отношении к богатству, бедности, несчастьям, историческим деятелям и событиям. В текстах песен запечатлена ярко выраженная персональная реакция на значимые общественно-исторические события, поскольку «частая смена политических режимов в XIX столетии привела к тому, что это время <...> стало периодом нашествий, революций, восстаний, голода и потрясений всякого иного рода принесло много потерь, особенно среди беднейших слоёв населения» [Шейко, 2017: 41]. Таким образом, на уровне создания текста источником тем и сюжетов выступает коллективный опыт, события, затрагивающие весь социум; в то время как индивидуальное сводится к их осмыслению и художественной интерпретации конкретным автором-исполнителем.

В авторских сборниках перечень тем гораздо уже, и в зависимости от социальной ступени, занимаемой автором, тяготеет либо к лирической сфере, как у Мануэля Мачадо [Балматова, 2016; 2017], либо к бедам и страданиям, как у Мануэля Бальмасады [Балматова, 2020]. Наряду с этим для произведений авторов, не принадлежащих к маргинальному социальному слою, характерно большее разнообразие формы, использование иных, более сложных выразительных средств, что усиливает индивидуальное начало и способствует большей узнаваемости их текстов.

Канте фламенко позволяет осуществлять коммуникацию не только в диахроническом разрезе, передавая информацию о событиях и нравах XIX в. последующим поколениям. Еще одной функцией этого искусства является общение между различными слоями социума, и этой возможностью оно также обязано бытованию в городской среде и коммерческому вектору развития. Вплоть до второй четверти XX в. исполнитель из среды городского прекариата с самых разнообразных сценических площадок — кафешантанов, театров, салонов и прочих площадок доносил до

сознания почтенной публики, среди которой были иностранные туристы, местная знать, образованные горожане и представители власти, и информацию о современных условиях своего существования, проблемах и надеждах, и песни прошедших времён, содержащие огромный нравственный и дидактический потенциал. Однако взаимодействие между слоями испанского общества посредством *канте фламенко* не было односторонним: представители местной интеллигенции способствовали популяризации этой ветви испанской культуры, собирая, записывая и публикуя народные куплеты, издавая сборники наиболее интересных произведений народных авторов, а также создавая собственные стихотворения в фольклорном стиле с целью внедрения их в народную среду. Примером может служить сборник *«Канты, песни и коплы, сочинённые в народном андалузском стиле»* Мануэля Мачадо, в предисловии к которому поэт заявляет, что песни становятся настоящими, лишь когда предано забвению имя их автора. Он призывает к народному исполнению его текстов и отказывается от авторских прав: «Пойте их [песни], и не бойтесь, что я заявлю о своих авторских правах. Однажды, когда я услышал одну из моих солеар в исполнении певицы фламенко на андалузской вечеринке, где никто не умел читать и не знал меня, я понял, что парадокс славы состоит в том, чтобы быть прекрасно понятым и прочувствованным, оставаясь при этом неизвестным. Большого мне не нужно» [Machado, 2008: 12]. Оригинальность идеи этого поэтического сборника заключается в том, что Мануэль Мачадо сознательно стремится соединить в нём фольклорные элементы с приёмами «классической» литературы и постепенно внедрить в народную среду свои стихотворения, начиная с привычных произведений в стилистике фламенко, до более сложных форм с отчетливо проявляющимся влиянием модного на рубеже веков литературного модернизма. Таким образом поэт создаёт прецедент перехода индивидуального начала в коллективное.

Ещё одним вариантом взаимодействия автора с народной культурой является сборник «Стихи о канте хондо» Ф. Гарсиа

Лорки. Работу над ним поэт закончил в 1921 г., то есть практически в начале своего творческого пути. Для обретения собственного поэтического языка он перерабатывает народную песню, превращая её в некоторое подобие религии со свойственным набором узнаваемых образов (цыгане, боль, свечи, шествия), пантеоном святых (великие кантаоры), имманентностью, проявляющейся в присутствии смерти или сформировавшегося позднее учения о дуэнде. С этой точки зрения представляется закономерным стремление к сакрализации цыган, попытки выделения исконных «чистых» стилей и сочинение тысячелетней истории для сравнительно нового культурного феномена. Мистификация и сакрализация фламенко, превращение народных попевок-частушек в древнее цыганское искусство, облечённое ореолом страстей, измен, убийств и смерти произошло благодаря тому, что Ф. Гарсиа Лорка, опираясь на народные песни фламенко, экспонировал основные темы и образы своего творчества в сборнике «Стихи о канте хондо». Лорка не входит в коммуникацию с людьми из среды бытования фламенко, а лишь использует отдельные художественные элементы этого искусства, чтобы создавать поэтическое сообщение для представителей своего социального слоя. Следует подчеркнуть: именно благодаря творчеству Лорки в фламенкологии закрепилось противопоставление стилей по признаку продолжительности существования и оригинальности. Причин тому немало. И одна из них состоит в том, что творчество самого Ф. Гарсиа Лорки во многом является примером индивидуализации коллективного, причём не в узком смысле заимствования отдельных тем или сюжетов, а более глобально — через переработку целых пластов народной культуры (что, как известно, свойственно многим крупным поэтам, композиторам и т.д.).

Впервые мысль о художественном превосходстве некоторых стилей фламенко (тона, ливьяна, цыганская сегирилья) была высказана Антонио Мачадо Альваресом

(Демофилом) в предисловии к сборнику песен, где он настойчиво разделяет все стили на «исконное канте хондо» и «кабацкое канте фламенко» — древнее первое и сравнительно молодое второе. Представляется справедливым утверждение Энрике Бальтанаса, что Мачадо Альварес сформулировал поэтику глубинного (хондо)⁶ [Machado y Álvarez, Baltanás, 1999: 32]. В частности, рассуждая об истинно цыганских песнях, Мачадо прибегает к выражению «por too lo jondo», которое, на наш взгляд, свидетельствует не только о репертуаре, но и о манере исполнения, как, например, на российских вечеринках можно услышать просьбу: спой, чтоб душа развернулась, на которую исполнитель, знакомый с предпочтениями публики, отвечает соответствующим произведением из своего репертуара.

Впоследствии антитезу хондо — фламенко активно использовал Ф. Гарсиа Лорка для продвижения организованного им в 1922 г. конкурса канте хондо, неизменно выделяя при этом цыганский фактор. Именно этой сравнительно немногочисленной этнической группе приписывается исключительная роль в создании и герметичном хранении некоторых стилей, унаследованных в незапамятные времена от индийских предков. Вместе с тем, из эпистолярного наследия самого поэта следует, что цыгане были для него не более чем одной из художественных доминант. Так, в письме к Хорхе Гильену он признаётся, что его начал немного беспокоить его миф цыганства. Они вносят сумятицу в его жизнь и характер. Он этого никоим образом не желает. Цыгане — это лишь тема, не более того. Он мог бы с таким же успехом писать о швейных иглах или водных пейзажах. К тому же цыганство придаёт ему оттенок бескультурия, невоспитанности, делает из него дикого поэта, которым он не является [Lorca, 2007: Vol. IV, 306]. Однако, благодаря творчеству Лорки ореол таинственности, древности и чистоты вокруг некоторых «хондо-стилей», а равно и миф «цыганства», столь прочно закрепились за *канте фламенко*, что усилия значительного ко-

⁶ El formulador de una poética de lo jondo.

личества испанских фламенкологов оказались недостаточными, чтобы развенчать эти стереотипы.

Таким образом, хондо и фламенко не являются противопоставлением цыганских песен и андалусского фольклора, но, на наш взгляд, лишь дополняют друг друга. *Канте фламенко* — это региональная разновидность городского фольклора. Это понятие применимо ко всей палитре стилей фламенко, тогда как термин *канте хондо* скорее свидетельствует о манере исполнения этих фольклорных образцов.

Подводя итог, стоит отметить, что, соединяя в себе элементы фольклора сельской местности и сценического искусства города, фламенко является симбиозом, народно-городской культурой, осуществляющей коммуникативную функцию как в рамках одного социального слоя, так и между различными слоями городского социума. Коллективное и индивидуальное начала в этой культуре находят выражения на разных уровнях социального взаимодействия, исторических связей, межличностного общения; они не параллельны, а взаимосвязаны и взаимно переплетены. На уровне текста коллективное начало служит источником тем, каждой из которых конкретный автор даёт индивидуальную

интерпретацию. На уровне исполнения и восприятия автор передаёт слушателю сообщение, содержащее информацию о коллективном (память и опыт предыдущих поколений или актуальное для определённой части общества положение); делится собственными переживаниями или оценками. Слушатель, воспринимая информацию, с одной стороны, приобщается к коллективному, а с другой, индивидуализирует её путём соотнесения с собственной картиной мира. Наличие контрастов в канте фламенко обусловлено социальной средой его формирования и бытования, присутствием коммерческой составляющей и ориентированностью исполнителя на вкусы и потребности аудитории. Необходимость привлекать, удивлять и заинтересовывать зрителя на разных этапах развития фламенко оказывала влияние на все компоненты этого искусства, а фактор конкуренции побуждал исполнителей искать новые формы и разрабатывать новые стили. Наличие противоположных векторов обеспечило этой культуре потенциал, позволивший ей выйти за рамки узкого социального слоя, развиваться и обретать популярность не только в Испании, но и далеко за её пределами.

Список литературы:

Шлегель Ф. Идеи // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — Москва : Изд-во Московского Университета, 1980. — С. 60–61.

Бердяев Н.А. О рабстве и свободе человека : (опыт персоналистической философии). — Paris : YMCA-press, Corp., 1972. — 222 с.

Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. — Москва : Искусство, 1984. — 252 с.

Юнг К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное. — Москва : Издательство АСТ, 2019. — 496 с.

Бережная Е.А. К вопросу о роли коллективного и индивидуального творческих начал в развитии культуры // Вестник Воронежского государственного технического университета. — 2009. — Т. 5, № 10. — С. 218–220.

Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. — Таллин : TLU Press, 2010. — 232 с.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — Москва : Художественная литература, 1965. — 528 с.

Гуревич А.Я. История и психология // Избранное. Медиевистика и скандинавистика: статьи разных лет. — Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2017. — С. 5–23.

- Гуревич А.Я. К истории гротеска. «Верх» и «Низ» в средневековой латинской литературы // Избранное. История – нескончаемый спор. — Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2017а. — С. 45–61.
- Абуторабиан Г.А. Фольклор и ментальность // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2010. — № 6. — С. 63–66.
- Arrebola A. La Espiritualidad en el cante flamenco. — Cadiz : Universidad de Cadiz, 1988. — 121 p.
- Báez San José V. Hombre, gitano y dolor en la colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo) / V. Báez San José, M. Moreno Martínez // Archivo de filología aragonesa. — 1984. — Vol. 34–35. — Pp. 165–200.
- Infante B. Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929-1933) // edición facsímil del XXII Congreso de Arte Flamenco. — Málaga : Diputación-Ayuntamiento de Estepona, 1994. — 188 pp.
- Machado y Alvarez A. Colección de cantes flamencos. — Barcelona : DVD ediciones, 1998. — 238 p.
- Pedrell F. Cancionero musical popular español. 2o tomo. — Valls : Castells, 1922. — 193 p.
- Falla M. de. Escritos sobre música y músicos: Debussy, Wagner, el Cante jondo. — Madrid : Espasa Calpe, 1988. — 186 p.
- García Lorca F. Obras completas. Vol. I-VI. — Barcelona : RBA Coleccionables, S.A., 2007.
- Turina Gómez J. La música andaluza/ J. Turina Gómez, M. Castillo. — Sevilla : Alfar, 1982. — 125 p.
- Molina R. Mundo y formas del cante flamenco / R. Molina, A. Mairena. — Granada ; Sevilla : Librería Al-Andalus, 1979. — 326 p.
- Hurtado Torres A. La llave de la música flamenca / A. Hurtado Torres, D. Hurtado Torres. — Sevilla : Signatura, 2009. — 456 p.
- Lavaur L. Teoría romántica del Cante Flamenco : raíces flamencas en la coreografía romántica europea / L. Lavaur, G. Steingress. — Sevilla: Signatura Ediciones, 1999. — 179 p.
- Steingress G. El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco-oriental // Trans Revista Transcultural de Música. — 2006. — № 10. — URL: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/156/el-trasfondo-bizantino-del-cante-flamenco-lecciones-del-encuentro-del-flamenco-andaluz-con-el-rebetico-greco-oriental>.
- Schuchardt H. Die Cantes Flamencos // Zeitschrift für romanische Philologie (ZrP). — 1881. — Vol. 5, № 2–3. — P. 249–322. — DOI: 10.1515/zrph.1881.5.2-3.249.
- Ríos Martín J.C. La identidad andaluza en el flamenco / Martín J.C. Ríos, M.D. Ros Piqueras. — Sevilla : Atrapasueños, 2009. — 131 p.
- Standing G. The precariat the new dangerous class. — London ; New York : Bloomsbury, 2011. — 198 p.
- Дружилов С.А. Прекариат и неформальная трудовая занятость в России: социально-психологические аспекты // Гуманитарные научные исследования. — 2015. — № 1. — URL: <http://human.snauka.ru/en/2015/01/9491>.
- Lorente M. Herencia e innovación en el flamenco : el crisol de un sentimiento / M. Lorente, A. Pantaleoni. — Sevilla : Fundación Corporación Tecnológica de Andalucía, 2012. — 278 p.
- Martín Sánchez D. Historia del pueblo gitano en España. — Madrid : Los Libros de la Catarata, 2018. — 125 p.
- Боткин В.П. Письма об Испании. — Ленинград : Наука, 1976. — 343 с.
- Глинка М.И. Записки. — Москва : Музыка, 1988. — 222 с.
- Сердюк М.А. Традиционный фольклорный текст в системе координат «адресант ↔ адресат» // Вестник Тамбовского университета Серия Гуманитарные науки. — 2009. — № 4. — С. 145–147.
- Machado M. Cante hondo : cantares, canciones y coplas, compuestas al estilo popular de Andalucía / M. Machado, D. Rodríguez Romero. — Barcelona : Nortésur, 2008. — 169 p.
- Балматова Т.М. От любви до ненависти: к вопросу о переводе любовных куплетов фламенко на русский язык // Риторика. Лингвистика. — 2020. — № 15. — С. 18–28.
- Шейко Е.А. Песенный фольклор (испанская копла) как источник по изучению французской осады Кадиса 1810-1812 гг. // Ученые записки УО ВГУ им ПМ Машерова. — 2017. — Т. 23. — С. 40–46.
- Балматова Т.М. «Канте хондо» Мануэля Мачадо через призму фольклорной традиции фламенко // Филологические науки в МГИМО. — 2016. — № 8. — С. 156–178.

Балматова Т.М. Цвета, цветы и символы в «Канте хондо» М. Мачадо // Вопросы иберо-романистики. — 2017. — № 16. — С. 61–66.

Machado y Alvarez A. Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados por Demófilo / A. Machado y Alvarez, E.R. Baltanás. — Sevilla : Signatura, 1999. —288 p.

References:

Schlegel, F. (1980) 'Idei [Ideas]', in *Literaturnye Manifesty Zapadnoevropejskikh Romantikov [Literary Manifestos of Western European Romantics]*. Moscow: MSU Publ., pp. 60–61. (In Russian)

Berdyayev, N. (1972) *O Rabstve i Svobode Cheloveka (Opyt Personalisticheskoi Filosofii) [Slavery and Freedom]*. Paris: Ymca-Press, cop. (In Russian)

Gurevich, A. I. (1984) *Kategorii Srednevekovoi Kul'tury [Categories of Medieval Culture]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)

Jung, C. G. (1958) *Gesammelte Werke. Die Archetypen und das Kollektive Unbewusste*. Zürich; Olten: Rascher ; Walter. (Russ. ed.: Jung, C. G. (2019) *Arkhetipy i Kollektivnoe Bessoznatel'noe*. Moscow: AST Publ.)

Berezhnaya, E. A. (2009) 'To the Question about Collective and Individual Creative Beginning of the Development of Culture', *Bulletin of the Voronezh State Technical University*, 5(10), pp. 218–220. (In Russian)

Lotman, J. M. (2010) *Nepredskazuemye Mechanizmy Kul'tury [The Unpredictable Mechanisms of Culture]*. Tallinn: TLU Press. (In Russian)

Bakhtin, M. M. (1965) *Tvorchestvo Fransua Rable i Narodnaia Kul'tura Srednevekov'ia i Rennansa [The work of François Rabelais and the Popular Culture of the Middle Ages and Renaissance]*. Moscow: Khud. Lit. Publ. (In Russian)

Gurevich, A. I. (2017) 'Istoriia i Psikhologiya [History and Psychology]', in *Izbrannoe. Medievistika i Skandinavistika: Stat'i Raznykh let [Collected Works. Medieval and Scandinavian Studies: Articles from Different Years]*. Moscow ; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., pp. 5–23. (In Russian)

Gurevich, A. I. (2017a) 'K Istории Groteska. Verkh i Niz v Srednevekovoi Latinskoj Literature [Towards a History of the Grotesque. Top and Bottom in Medieval Latin Literature]', in *Izbrannoe. Istoriia – Neskonchayemyi Spor [Collected Works. History – an Endless Debate]*. Moscow ; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., pp. 45–61. (In Russian)

Abutorabian, G. A. (2010) 'Fol'klor i Mental'nost' [Folklore and Mentality]', *Bulletin of the Moscow state University of culture and arts*, (6), pp. 63–66. (In Russian)

Arrebola, A. (1988) *La Espiritualidad en el Cante Flamenco*. Cadiz: Universidad de Cadiz.

Báez San José, V. and Moreno Martínez, M. (1984) 'Hombre, Gitano y Dolor en la Colección de Cantes Flamencos Recogidos y Anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)', *Archivo de Filología Aragonesa*, 34–35, pp. 165–200.

Infante, B. (1994) 'Orígenes de lo Flamenco y Secreto del Cante Jondo (1929-1933)', in *edición facsímil del XXII Congreso de Arte Flamenco*. Málaga: Diputación-Ayuntamiento de Estepona, p. 188.

Machado y Alvarez, A. (1998) *Colección de Cantes Flamencos*. Barcelona: DVD ediciones.

Pedrell, F. (1922) *Cancionero Musical Popular Español. 2º tomo*. Valls: Castells.

Falla, M. de (1988) *Escritos sobre Música y Músicos: Debussy, Wagner, el Cante Jondo*. Madrid: Espasa Calpe.

García Lorca, F. (2007) *Obras Completas. Vol. I-VI*. Barcelona: RBA Coleccionables, S.A.

Turina Gómez, J. and Castillo, M. (1982) *La Música Andaluza*. Sevilla: Alfar.

Molina, R. and Mairena, A. (1979) *Mundo y Formas del Cante Flamenco*. Granada ; Sevilla: Librería Al-Andalus.

Hurtado Torres, A. and Hurtado Torres, D. (2009) *La Llave de la Música Flamenca*. Sevilla: Signatura.

Lavaur, L. and Steingress, G. (1999) *Teoría Romántica del Cante Flamenco : Raíces Flamenca en la Coreografía Romántica Europea*. Sevilla: Signatura Ediciones.

Steingress, G. (2006) 'El Trasfondo Bizantino del Cante Flamenco. Lecciones del Encuentro del Flamenco Andaluz con el Rebético Greco-Oriental', *Trans. Revista Transcultural de Música*, (10). Available at: <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2021-1-17-178-192>

www.sibetrans.com/trans/articulo/156/el-trasfondo-bizantino-del-cante-flamenco-lecciones-del-encuentro-del-flamenco-andaluz-con-el-rebetico-greco-oriental.

Schuchardt, H. (1881) 'Die Cantes Flamencos', *Zeitschrift für romanische Philologie (ZrP)*, 5(2–3), pp. 249–322. doi: 10.1515/zrph.1881.5.2-3.249.

Ríos Martín, J. C. and Ros Piqueras, M. D. (2009) *La Identidad Andaluza en el Flamenco*. Sevilla: Atrapasueños.

Standing, G. (2011) *The Precariat the New Dangerous Class*. London ; New York: Bloomsbury.

Druzhilov, S. A. (2015) 'The Precariat and Informal Work in Russia: the Socio-psychological aspects', *Humanities scientific researches*, (1). Available at: <http://human.snauka.ru/en/2015/01/9491> (In Russian)

Lorente, M. and Pantaleoni, A. (2012) *Herencia e Innovación en el Flamenco : el Crisol de un Sentimiento*. Sevilla: Fundación Corporación Tecnológica de Andalucía.

Martín Sánchez, D. (2018) *Historia del Pueblo Gitano en España*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

Botkin, V. P. (1976) *Pis'ma ob Ispanii [Letters about Spain]*. Leningrad: Nauka. (In Russian)

Glinka M.I. (1988) *Zapiski [Notes]*. Moscow: Muzyka. (In Russian)

Serduk, M. A. (2009) 'The Tradition Folklore Text in the Coordinate Addresser ↔ Addressee', *Tambov University Review. Series: Humanities*, (4), pp. 145–147. (In Russian)

Machado, M. and Rodríguez Romero, D. (2008) *Cante Hondo : Cantares, Canciones y Coplas, Compuestas al Estilo Popular de Andalucía*. Barcelona: Nortésur.

Balmatova, T. M. (2020) 'Ot Liubvi do Nenavisti: k Voprosu o Perevode Liubovnykh Kupletov Flamenko na Russkiiazyk [From Love to Hate: Towards a Translation of Flamenco Love Verses into Russian]', *Ritorika. Lingvistika*, (15), pp. 18–28. (In Russian)

Sheiko, E. A. (2017) 'Song Folklore (the Spanish Copla) as a Source of the Study of French Siege of Cadiz in 1810–1812', *Uchenye zapiski UO VGU imeni P.M. Mašerova*, 23, pp. 40–46. (In Russian)

Balmatova, T. M. (2016) 'Collection of Poems of Manuel Machado Cante Jondo through the Folk Tradition of Flamenco', *Philology at MGIMO*, (8), pp. 156–178. (In Russian)

Balmatova, T. M. (2017) 'Tsveta, Tsvety i Simvoly v Kante Khondo M. Machado [Colours, Flowers and Symbols in M. Machado's Canto Hondo]', *Voprosy Ibero-romanistiki*, (16), pp. 61–66. (In Russian)

Machado y Alvarez, A. and Baltanás, E. R. (1999) *Colección de Cantes Flamencos, Recogidos y Anotados por Demófilo*. Sevilla: Signatura

Информация об авторе

Гринина Елена Анатольевна — кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры испанского языка, Московского государственного института международных отношений (Университет) МИД России (Россия)

Балматова Татьяна Михайловна — преподаватель кафедры испанского языка, Московского государственного института международных отношений (Университет) МИД России (Россия)

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов

Information about the author

Elena A. Grinina — PhD (Philology), Associate Professor, Assistant Professor of Spanish Language Department, MGIMO University (Russia)

Tatiana M. Balmatova — Lecturer of Spanish Language Department, MGIMO University (Russia)

Conflicts of interest. The authors declare absence of conflicts of interest.

Статья поступила в редакцию 25.12.2020; одобрена после рецензирования 26.02.2021; принята к публикации 03.03.2021.

The article was submitted 25.12.2020; approved after reviewing 26.02.2021; accepted for publication 03.03.2021.