

Искусство танца фламенко.

1. Происхождение слова «Фламенко».

Есть несколько гипотез происхождения этого слова, но ни одна из них не доказана:

«Фламандская» этимология:

В испанском языке фламенко дословно означает "фламандский". Ф.Педредл считает, что канте фламенко (пение) было принесено в Испанию во времена царствования короля Карла V, также известного как Карл I, который правил Испанией с 1516 по 1556 гг. Т. Баррах считал, что этот термин относится к тем цыганам, которые прибывали в Испанию из Фландрии, особенно, когда его использовали для описания темного цвета их лиц. Фернандес де Кастиллехо считал, что этот термин существовал как название «воровских делишек» изысканных фламандцев, которых Карл I назначал на ответственные посты. Р.Саллас объяснял, что это название первоначально относилось к мужчинам, которые проводили жизнь в постоянных ссорах и стычках и сражались во фландрских полках; затем это название использовали, чтобы описать веселую жизнь цыган. Ф. де Онис приписывает происхождение нарочито показным одеждам и манерам придворных фламандцев, отождествляя их с одеждами и манерами цыган.

Некоторые литературные источники утверждают, что в Андалусии словом «фламенко» назывался нож из Фландрии (северной Бельгии). В литературных источниках термин "фламенко" не встречается вплоть до последних десятилетий XVIII века. Наиболее давнее употребление этого слова приписывают Хуану Игнасио Гонсалесу дель Кастильо, который в своем сонете "El Soldado fanfarron" (написанном в 1785 г.) использовал слово "фламенко" как синоним слова "cuchillo" (в переводе с испанского языка - "нож"), когда один из персонажей говорит: "Солдат, который достал для моего мужа фламенко".

Другие источники также подтверждают, что в Андалусии словом "фламенко" назывался "нож из Фландрии" ("cuchillo de Flandes").

В начале XVI века в некоторых испанских соборных капеллах пели превосходные певцы из Фландрии. Слово «фламенко», по мнению ряда

исследователей, встречавшееся в сочинениях старинных испанских композиторов, означало «певец».

«Фламинго»

Есть гипотеза, которая связывает название искусства фламенко с птицей фламинго, носящей в испанском языке тоже имя «фламенко (flamenco)», из-за сходства одежды танцоров и хореографических позиций некоторых танцев с оперением и позами этой птицы (Ф.Родригес Марин).

Арабское *felamenqu*.

Другие фламенковеды, например, Б. Инфант, считают, что этимологию слова «фламенко» нужно связывать с искаженным арабским *felamenqu*, имеющим такое же значение, что и испанское *campesino huído* (кампесино уидо/ беглый крестьянин), и относится это слово к периоду гонений мавров в Испании.

«Песни чернорабочих».

П.Гарсиа Барриусо полагал, что название происходит от *fella-lah-manqu* (чернорабочий или песни чернорабочих).

«Огненный танец».

Некоторые исследователи считают, что андалусские песни и танцы заслужили это название своим страстным и «огненным» характером. Поэтому возможны этимологические истоки:

От немецкого слова "фламен" (пылать).

От латинского «фламма» (огонь, пламя).

«Необходимое уточнение: первоначальное использование слова «фламенко», как правило, было связано с обозначением какого-либо преследуемого народа, особенно цыган и мавров. И никогда это слово не применялось к какому-либо конкретному участку музыкальной территории традиционной Андалусской автономии» (Эль Монте Анди). Слово «фламенко» стало своеобразной фиксацией факта слияния мавров и цыган, что символично для

искусства фламенко, действительно основанном на арабской и цыганской культурах.

2.«Тайны забытых легенд». Танец фламенко.

Большинство современных фламенкологов сходятся во мнении, что танец фламенко – потомок древнеиндийских танцев. Фламенко действительно продолжает сохранять сходство с индийской танцевальной культурой, несмотря на то, что множество ее элементов, связанных с мимикой и движениями глаз, уже не используется. В начале зарождения фламенко танцоры, особенно женщины, больше внимания уделяли верхней части туловища и движениям рук: это соответствовало индийской Bharata Natya, где танец особенно ориентирован на руки и мимику.

Кроме того, в Индии было такое направление, как Kathuk - танец в исполнении мужчин и женщин, который характеризовался очень сложной работой ног, похожей на сапатеадо фламенко.

Эти танцы достигли Испании в 500-250 гг. до нашей эры, когда индийские танцоры, прибывшие в Испанию через порт Гадир, известный сегодня как Кадис (Cádiz), развлекали королевскую знать. Почти через 1000 лет пришли мавры, а также цыгане, которые привезли с собой танцевальные стили из Пакистана и Персии, это существенно обогатило уже существующие андалузские стили.

Многие теоретики считают, что отсутствие работы ног в первоначальных образцах фламенко было связано с запретом для мусульманских женщин показывать ноги. Таким образом, сапатеадо не существовало в женском фламенко до начала 20 века.

16 век, когда мавры, евреи и цыгане подвергались гонениям и были вынуждены, со своими богатейшими танцевальными традициями, уходить в подполье, считается началом формирования фламенко как направления. Стил танцев, который мы видим сегодня, значительно изменился с тех времен.

Первооткрыватели танца. Танец при свечах.

Феномен фламенко отмечен вполне конкретной географической территорией – Андалусией.

История, литература и поэзия опоздали в регистрации первоначальных шагов в развитии нового музыкального искусства, которое станет называться танец фламенко. Не перестает удивлять отсутствие точных данных относительно первых событий в танце фламенко.

Попытки разобраться в исторической траектории танца фламенко обязательно натываются на два непреодолимых препятствия.

Первое – это отсутствие достоверных источников, второе – это неясные корни происхождения танца фламенко.

До сих пор в целом не выяснены подлинные общественно-культурные механизмы, которые сделали возможным рождение этого искусства. Действительно, танцу фламенко, который дошел до нашего времени, всего лишь два века. Дальше этих границ, что имеет отношение к генеалогии танца, покрыто густым туманом. Первые свидетельства датированы последним тридцатилетием 18 века. Загадочность и экзотичность неизвестного искусства побуждала многих иностранных путешественников и летописцев к созданию обширного репертуара сцен танца фламенко.

Свидетельство С. Э. Кальдерона, А. Дюма, Ш. Давилье, Г. Доре и др. передают атмосферу, которая царила вокруг танца фламенко в период выхода этого искусства из стадии герметичности.

Их книги как память об этих путешествиях сообщают нам точную информацию о названиях и формах исполнения танцев перед публикой. В своих описаниях они знакомят нас со всем изобилием деталей, сопутствующих танцу, - ловкость исполнителей, праздничность представлений, звуки кастаньет, хлопки в ладоши, возгласы «Оле!» и многое другое.

С. Э. Кальдерон, писатель и политик, был первым, кто подробно описал это искусство, назвав имена первых исполнителей песен и танца фламенко. Также он представил сведения, которые составили базовый информационный материал для исторического исследования первоначального фламенко. Сам он считался неплохим певцом-любителем и часто на вечеринках с друзьями пел «пор ла бахини» (низко, без открывания голоса, обычно среди друзей). Поэтому многие по праву считают его первым фламенкологом. Опубликовал

свои статьи, собранные в форме книги, под названием «Андалусские сцены» в 1847 году. О некоторых легендарных певцах, таких как Эль Планета и Эль Фильо, сегодня ничего не было бы известно, если бы Кальдерон не описал их жизнь, представив этих певцов как патриархов своего времени.

Теофиль Готье (1811-1872), французский писатель, путешествуя по Испании в 1840 году, увидел танец цыганок на улицах Гранады, когда еще не существовали «самбрас» - традиционные спектакли гранадского квартала Сакромонте. В книге «Путешествия по Испании», опубликованной в 1843 году, рассказывает, как увидел на пустынной улице Альбайсина, в одном из бедных кварталов, «девчонку восьми лет», танцующую соронго на краю мостовой.

«Ее сестра, худая, с пылающими глазами в виде раскаленных углей, находилась рядом с ней, с гитарой на коленях, из которой большим пальцем выдергивала звучание, очень похожее на звуки стрекочущей цикады. Мать, богато одетая, с колье на шее, вела компас ногой, обутой в туфлю из синего бархата».

В 1862 году французский барон Шарль Давилье (1823-1883), антиквар и испановед, прибыл в Испанию в обществе художника Гюстава Доре (1833-1882). Они оставили в книге «Путешествие по Испании», опубликованной в 1874 году, богатейшие свидетельства относительно танца фламенко – один литературное, а другой графическое. Как источники информации, Давилье и Доре, несомненно заслуживают доверия. Они посетили многие интересные места и из всего сумели извлечь наиболее значительное и существенное.

Г. Доре создал обширную серию иллюстраций, посвященных танцам фламенко, обогатив литературный материал Давилье. Многие рисунки Доре до сегодняшних дней воспроизводятся и выставляются на всякого рода выставках, посвященных танцу фламенко. Он обычно рисовал певцов и музыкантов в момент исполнения, отражая романтический дух эпохи.

Эдуард Кесада Дорадор относительно этих работ Доре написал следующее:

«Очаровательные работы, которые даже сегодня удивляют того, кто их созерцает. Они наполнены романтическим духом, что сегодня воспринимается еще более отчетливо, поскольку ощущение дали в пространстве заменено ощущением близости во времени».

Во времена их путешествия пещеры Сакромонте уже были местом обязательного посещения для желающих увидеть цыганские самбрас. Гюстав Доре вспоминает о памятных сценах в Гранаде:

«Нет ни одного иностранца, который бы покинул Гранаду, не увидев танец цыганок».

Зрелище под названием самбрас – это особый случай в истории танца фламенко, особая форма понимания и исполнения песен и танца, которая не существует ни в каком другом месте, кроме Гранады. В самбрас обязательным условием является присутствие трех танцев – альбола, качуча и моска. В своей книге Ш. Давилье и Г. Доре рассказывают об одном из таких праздников, который они посетили со своими друзьями. Они и сами участвовали в танце, войдя в круг по приглашению двух пятнадцатилетних цыганок «застенчивого и меланхоличного» вида, что необыкновенно сильно подействовало на барона и его друзей:

«Плотная сударыня красиво двигала своей головой, и длинные ресницы покрывали большие черные глаза. Ее обнаженные ступни и ее детские руки раскрывали великую чистоту нации. 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».

Это был первый этап развития чисто народного танца, бытовавшего в цыганских кварталах и на окраинах.

В Кадисе, например, танец прочно обосновался в Пуэрта-де-Тьерре, в Севилье – в кварталах Триана; в Гранаде – в квартале Сакромонте.

Танцевали преимущественно во внутренних двориках – патио. Сцена была украшена прекрасными растениями – лимонными, апельсиновыми, жасминными или гвоздичными кустами, которые распространяли густой аромат. Представления для гостей обычно устраивались друзьями или родственниками артистов и, разумеется, начинались с разговоров о секретах этого искусства и шумных спорах о достоинствах того или иного артиста.

И на этом фоне раздавались звуки первых аккордов гитары, сопровождаемые ритмом, отбитым на столе, прищелкиванием пальцев или хлопками ладоней. Возгласы зрителей «Оле!», подбадривания гитариста, воодушевление танцоров создавали и увеличивали ощущение причастности всех собравшихся к празднику. Создавался достаточно замкнутый и несколько скрытный мир, не испытывающий особого внешнего влияния.

Эти праздники преимущественно начинались ночью, в отличие от танцев болеро, которые устраивались вечером в салонах. Эти танцы требовали накала атмосферы до предела, необходимого для исполнителя, и поэтому продолжались до самого утра. Атмосфера интимности и восторга от звучащих струн гитары, пения и танца фламенко вначале заполняла все окружающее пространство, а затем неожиданно исчезала и растворялась в первых лучах рассвета. Наиболее полно именно в танах раскрывался истинно цыганский характер – страстный, чувственный, пламенный.

В этих внутренних двориках соседствующих домов или таверн не было иного освещения, чем сияние луны в ясные ночи. А когда света недоставало, площадки освещались свечами или масляными лампами, которые подвешивались на стенах. Поэтому эти танцы фламенко и получили название «Танцы при свечах» - название, которое сохранилось для обозначения этого первого этапа в истории танца фламенко.

«Танец в Триане», о котором свидетельствовал Кальдерон в 1847 году, конечно, был одним из таких танцев. Благодаря этому автору мы присутствуем при танце ронденья в исполнении Ла Перлы и ее поклонника Эль Хересано, которые были, пожалуй, уже профессионалами, как и присутствующие певцы Эль Планета и его ученик Эль Фильо.

Вероятно, эти танцы не были еще подлинными танцами фламенко, так как в них чувствовалось влияние «школы болеро», «классических танцев» - гальярда, чакона, сарабанда и местных танцев «де палильос» (с кастаньетами) – оле, халео, вито и севильяна. Однако необычайный дух фламенко стал уже внедряться в народный андалусский танец и во многие виды классического испанского танца, вызывая к жизни новые сценические формы, удовлетворяющие зрительские запросы.

Синтез в этом направлении происходил гораздо труднее, чем в пении фламенко, хотя становление танца фламенко происходило в той же колыбели.

Например, это традиционные «праздничные» танцы фестерас или де халеос, откуда вырвались солеарес, булериас и тангос. Соединения давних сапатеадос, динамичных де халеосде палильос дали беспорядочный набор различных смешанных танцев фламенко, чье простое перечисление займет очень много места. В последующем эти туманные первоначальные танцы превратились в сапатеадос, а «праздничные» формы де халеос – в современные стили солеарес, булериас и тангос и местных танцев.

Фламенко и танец болеро

Под выражением «танец болеро» или «школа болеро» понимается стиль танца, который был преобразован из известных народных танцев де палильос (с кастаньетами) в танец для профессионального исполнения. Система обучения танцу болеро подобна методу классического балета, вероятно, из которого была перенята или которым была вдохновлена. Упражнения у барьерных брусьев и у зеркал привели к созданию новой техники передвижений и прыжков, подчиненных канонам классического балета.

Однако танцы фламенко, которые пришли к знакомству с танцем болеро, сохранили свою технику без особых изменений. Танец фламенко и танец болеро сосуществуют в Испании с 18 века до наших дней, хотя имеют отдельные хронологии рождения и развития. Но в некоторых случаях они поддерживали тесную связь между своими стилями, обогащая их взаимовлияниями. Это такие танцы, как, например, панадерос, оле, болеро, сегидилья, фанданго, малагенья, тореро, вито, качуча и другие.

Если танец болеро имел в своем арсенале прыжки, повороты, кружения и сложные пируэты, то танцы оле, халео и другие опирались больше на изящество небольших поворотов и на простые перемещения по глади пола.

Несмотря на существенное различие в технике, их объединяло сходство по выразительности, изяществу и раскрытию движений в танце. Руки женщины – выразительные, извивающиеся, гибкие. Своими плавными движениями они сплетали причудливые узоры. У мужчин движения отличались строгостью,

возвышенностью и четкой пластикой. Движения рук быстрые и проворные, они рассекали воздух, как удары меча.

Оба танца использовали сходные мелодии и реквизиты: цветы, гребни, женские шляпки, веера.

Танцы болеро впервые стали исполняться перед публикой в середине 18 века, окончательно утвердили свое право на существование, воплотившись в болеро, сегидильяс, фандангос, и к концу 19 века достигли своего апогея.

Они изучались в академиях, выделялись в салонах аристократии и поднялись до театральных сцен. Имея в арсенале блестящую хореографию, они занимали промежутки в комедиях, сайнете и даже в опере.

О танце фламенко заговорили только после того, как писатели и путешественники начали публиковать сообщения о неких своеобразных танцах, которые исполнялись в закрытых местах, во внутренних двориках или в забронированных для этих случаев тавернах. Эти описания легко отделяли сценки болеро от сценок фламенко. Однако на первоначальном этапе они находились на одном уровне и были почти одинаковыми.

Имелось, к примеру, соронго, популярное пение и танец 18 века, который разделялся на виды болеро и фламенко. По свидетельству Хуана Игнасио Гонсалеса (ок. 1780 г.), соронго танцевали в «короткой юбке», т.е. в болеро. С другой стороны, когда появились первоначальные виды фламенко, их танцевали в таком же виде. В рисунках Г. Доре также запечатлены характерные черты этого вида фламенко.

То же самое происходило с халео, знаменитым танцем школы болеро, который цыгане применяли как термин при разговоре о своем быстром, коротком и веселом танце.

Вашингтон Ирвинг (1783-1859) – один из первых американских писателей, путешествовавших по Андалусии весной 1829 года в обществе русского князя Долгорукова, описывает стоянку и ужин среди руин мавританского замка в местечке под названием Гандула:

«Так, ужиная с нашим воинственным другом, мы слышали звон гитары и шелканье кастаньет, а потом хор завел народную песню. Оказалось, что наш

хозяин созвал певцов и музыкантов, собрал окрестных красоток, и теперь трактирный дворик-патио стал сценой подлинно испанского праздника. Гитара гуляла по рукам, и подлинным Орфеем здешних мест был шутник-сапожник. Он был недурен собой, с длиннейшими черными бакенбардами, рукава закатаны до локтя. Он перебирал струны, как истинный мастер, и спел любовную песенку. Потом станцевал фанданго с пышногрудой андалусянкой к общему восторгу зрителей. И никто из девиц не мог сравниться с прелестной дочкой хозяина Пепитой, которая отличалась в болеро с молодым красавцем драгуном».

Позже, во второй половине 19 века, пути фламенко и болеро разошлись. Танец болеро стал элитным, приобрел театральный ранг, им заинтересовались великие импресарио, а такие его виды, как качуча, стали достоянием главных классических танцовщиков балета.

Между тем исполнители фламенко сохраняли свое пение и танец в интимности, в кругу друзей и товарищей по искусству, не контактируя с внешним миром. Герметичность фламенко отклоняла любые внешние посягательства на первоначальные виды танца.

После нескольких лет обособленной и скрытной жизни и в связи с появлением первых кафе для пения начался новый этап сближения фламенко с танцем болеро. Для фламенко это был первый шаг в профессиональной жизни, причем рядом находился более искушенный партнер – танец болеро. В рекламных программах салонов и кафе существовал определенный порядок представления танцев того времени.

Например:

«Танцы болеро вместе в пением и танцем фламенко... Присутствуют лучшие исполнители болеро театров города и две пары цыган для танцев халео, сопровождаемые наиболее известными певцами фламенко...».

Золотая эпоха танца

Со второй половины 19 века танец фламенко, понемногу освободившись от тайны церемониальности, стал приспособливаться к публичным представлениям. Первоначальный автор цыганско-андалусских танцев уже не мог далее препятствовать выходу в свет искусства фламенко из

затемненного семейного укрытия. И автор нескольких прискорбных автобиографических фрагментов, вырванных из личного опыта, начал превращаться в исполнителя и передатчика чужой истории. Это сценическое прислуживание требовало изменения во внешнем виде танцев, дабы облегчить понимание и восприятие танца. Исполнитель танца видел в этом способ бегства от своей унаследованной бедности. Он чувствовал свою обязанность с импровизационной жадностью менять репертуар и обновлять некоторые старинные стили.

Свобода, творческий динамизм и профессиональные требования нуждались в притоке новых личностей и идей. Тем не менее от них требовалась особенная «культура в крови» для того, чтобы, не выходя их традиционного цыганско-андалусского русла, исполнитель продолжал свободно создавать то, что в некоторой степени соответствует его личным переживаниям.

Кафе для пения стало первым и решающим пунктом, способствующим изобретению новых и усложненных традиционных форм танца фламенко. Как соплеменник пения, но свободный от него в своих правилах, танец смог соответствовать вкусам эпохи и требованиям подмостков лучше, чем пение. Не завися от древних ритуальных танцев, танец фламенко с самого начала своего появления в кафе для пения демонстрировал явную склонность к освоению разнообразных проявлений моды.

В кафе для пения 19 века еще оставались не забронированными места для сценических постановок танцевальных номеров.

Кроме традиционных цыганских сапатеадос и халеос появились новые стили танцев, которые служили дополнением к некоторым песням. Так образовались первые стили солеарес и alegrías, отвечая древние модели тангос и родились праздничные русла булерías.

Это были четыре базовых вида танца фламенко, появившиеся в севильско-кадисской зоне, т.е. в той же колыбели, что и пение фламенко. Затем к ним присоединились другие стили, такие как фаррука, гарротин и караколес.

Солеарес и alegrías в то время исполнялись в основном женщинами.

Первоначальные тонас и сигирийяс еще не были приспособлены для танца. Сегодня считается привычным танцевать старинные виды, созданные на

основе песен, хотя они не были первоначально танцевальными. Среди них такие виды, как сигирийяс, тьентос, серранас, тарантос и даже мартинете.

Танец фламенко, сопровождаемый пением и гитарой, принес с собой новые эстетические перспективы и достиг своей зрелости.

В таком совершенном виде танец фламенко вступил в свой наиболее заметный этап – золотую эпоху танца, продолжавшуюся до начала 20 века.

Золотая эпоха танца хронологически совпала с блеском этапа кафе для пения. Танец фламенко был принят с подлинной любовью и стал популярным не только среди простолюдинов, но и среди зажиточных людей, и стало модным танцевать тангос, севильянас и другие танцы фламенко. Главным центром фламенко считалась Севилья. Здесь были основаны самые лучшие академии танцев и, кроме того, этот город ревностно поддерживал традиционность и чистоту танцев. Многие известные фигуры прибывали сюда из других провинций из-за того, что именно здесь исполняли подлинное фламенко.

Конча Ла Карбонера, выросшая в Гранаде и выступавшая в Малаге, кульминации своей карьеры добилась в Севилье. Даже Кадис, являющийся «колыбелью» фламенко, делился своими артистами со многими кафе Севильи. Многие известные севильские кафе содержали себя благодаря контрактам с главенствующими фигурами танца фламенко.

«Эль дель Буреро» - кафе, где выступала Конча Ла Карбонера;

в «Филармонико» танцевала Ла Сордита;

в «Новедадес» блистали Антонио де Бильбао, Ла Макарона и Ла Малена;

а «Сильверио» стало тем кафе, которое больше других заботилось о фламенко и опекало лучшие группы и мастеров этого искусства.

За исключением нескольких случаев, артисты с достаточной легкостью меняли многие кафе. Список их имен периодически повторялся в каждом и ни, включая кафе других городов, таких как Мадрид, Малага, Херес-де-ла-Фронтера, Гранада, Кадис и другие.

Смена пола внутренних дворов на деревянные подмости в кафе была благоприятна для танца фламенко, так как придавала танцорам чувство легкости и изящества во время продолжительных и ритмичных постукиваний каблуками.

Да и репертуар танцев стал разнообразнее, чем в предыдущем периоде, и включал танцы уже отдельно для мужчин и женщин.

Он демонстрировал уверенный выход и мастерство передвижений; она – огромную выразительность движений тела, рук, головы, завершая танец неистовыми колебаниями юбки.

В танце существовали два основных направления:

Танец быстрый, веселый, изящный и праздничный.

Танец независимый, глубоко чувственный, исполненный достоинства и величия.

В первом направлении выделялись тангос и булериас, во втором – соларес и alegrías.

На втором этапе развития танцевались также сапатеадо, тьентос, фаррука, милонга и даже забытые на время ронденья и соронго.

В таких отличавшихся особым освещением местах блистали выдающиеся фигуры, имена которых вошли в историю танца фламенко; они и сегодня звучат как легенды.

Перечислим лишь некоторых из них.

Ла Малена (1877-1956) из Херес-де-ла-Фронтеры в молодости выделялась необычайной красотой цыганского типа и была единственной возможной соперницей Ла Макароны. Благородное соперничество между ними длилось около сорока лет. Почти вся ее артистическая жизнь разворачивалась в Севилье, куда она уехала для выступлений в кафе для пения. Таким же образом, как и Ла Макарона, прошла через лучшие залы и множество театров, поражая изящной женской статью, утонченным стилем и ритмом своих танцев.

По мнению Конде Риверы:

«Ла Малена символизирует собой всю грацию, все изящество и весь лучший стиль искусства, изученного и освоенного ею с искренней преданностью, и в которое она вложила всю свою душу и все свои чувства. На самых различных сценах в течение полувека она продолжала демонстрировать миру настоящий стиль и высочайшее мастерство, в котором в свои лучшие дни могла сравниться только одна подлинная соперница, с собственными заслугами: Ла Макаэррона».

Известно, что в 1911 году Ла Малена была приглашена к русскому царю в составе труппы «Маэстро Реалито».

Четыре гитариста аккомпанировали последнему танцу восьмидесятилетней танцовщицы Ла Малены на одном из фестивалей в Севилье, которым она вызвала восхищение и удивление публики, как в свои лучшие годы.

Другая танцовщица, Хуана Ла Макаэррона (1870-1947) из Хереса, вошла в историю танца фламенко как исполнительница «максимального качества». Ее называли «богиней древнего ритуала, наполненного тайной», и добавляли, что «жесты и одежда превращали ее в волну, ветер, цветок...».

Ей еще не исполнилось восьми лет, а она уже достойно показывала свой танец в любом месте – перед табачной лавкой, перед булочной и даже на маленьком столе.

А после выступления девятнадцатилетней Ла Макаэрроны в Париже шах Персии, покоренный изяществом и красотой танца, заявил:

«Грациозность ее танца заставила меня забыть все прелести Тегерана».

Во времена ее блеска «мир казался меньше ее известности как королевы танца фламенко», но ей аплодировали цари, короли, принцы и герцоги.

Фернандо Эль де Триана (1867-1940) следующим образом рассуждает об особенностях ее танца:

«Она была той, которая много лет являлась королевой в искусстве танца фламенко, потому что Бог дал ей все необходимое для того, чтобы быть таковой: цыганское лицо, скульптурную фигуру, гибкость туловища,

изящество движений и подрагиваний корпуса, просто неповторимых. Ее большой платок из Манилы и халат – длиною до пола – становились ее партнерами, после нескольких перемещений по сцене она резко останавливалась для вхождения в фальсету, и тогда хвост ее халата развеивался сзади. И когда при различных переходах в фальсете она делала быстрый поворот с резкой остановкой, позволяя своим ступням запутаться в длинном халате, она напоминала прекрасную скульптуру, помещенную на изящный пьедестал. Это Хуана Ла Макарона! Все. Что можно сказать о ней, блекнет перед ее реальным присутствием! Bravo. Xeres!»

Пабильос де Вальядолид впервые увидел Ла Макарона в севильском кафе «Новедас», где танцовщица открыла кафедру цыганского танца. Он описал следующими словами свое восхищение:

«Ла Макарона! Вот наиболее представительная женщина танца фламенко. В присутствии Ла Макароны забываются все авторитетные исполнительницы. Она поднимается со стула с величественным достоинством королевы.

Великолепно! Поднимает кисти над головой, как бы восславляя мир...

Растягивает по сцене в широком полете накрахмаленный белый халат из батиста. Она, как белый павлин, великолепный, пышный...»

Антонио Эль де Бильбао (1885-19??), танцор из Севильи.

Висенте Эскудеро (1885-1980), танцор из Вальядолида, считал его «наиболее гениальным исполнителем сапатеадо и alegrías».

Его представление в мадридском кафе «Ла Марина» в 1906 году описал легендарный гитарист Рамон Монтойя.:

«Была одна из запоминающихся ночей в кафе «Ла Марина», когда Антонио Эль де Бильбао появился в помещении в сопровождении нескольких друзей, и они попросили его станцевать что-нибудь. В то время частыми были такого рода спонтанные действия, и танцор поднялся на таблао и попросил меня, чтобы я аккомпанировал ему пор alegrías. Его внешность не вызывала никакого доверия. Он поднялся на сцену в берете, что указывало на его баскское происхождение (я ошибался). Я посмотрел на него и подумал, что это шутка, и решил сыграть тоже в шутку, на что Антонио возразил с

достоинством: «Нет, вы лучше сыграйте то, что я сумею станцевать!» И действительно, этот человек знал, что нужно показывать, и покори́л своим танцем гитаристов, певцов и всю публику».

Пройдет немного времени, и Антонио Эль де Бильбао станет хозяином этого кафе.

Легендарный певец Пепе де ла Матрона (1887-1980) часто вспоминает другой эпизод, который произошел с Антонио Эль де Бильбао.

Однажды вечером в кафе Антонио попросил у импресарио разрешения продемонстрировать свой танец. Недоверие импресарио при виде человека «худощавого, маленького роста, с очень короткими руками и ногами» вызвало такое недовольство и шум среди его друзей, что ему было дозволено подняться на таблао. Да и время было закрываться. Официанты уже собирали стулья, громоздя их на столы. Антонио сделал всего один двойной шаг, не более того, и несколько стульев упали на пол из рук удивленных официантов. После чего немедленно был заключен контракт с танцором.

Ла Голондрина (1843-19??) танцовщица из Гранады.

Мифическая фигура для самбрас. В одиннадцатилетнем возрасте она уже танцевала в самбрас в пещерах Сакромонте.

Хосе Карлос де Луна, автор книги «Канте гранде и канте чико» (1981), оставил потрясающий рассказ, в котором одним из действующих лиц была Ла Голондрина в возрасте 79 лет.

Шел 1922 год, когда в Гранаде проводился конкурс пения хондо, организованный Мануэлем де Фалья и Федерико Гарсия Лоркой. Пел Антонио Чакон, и аккомпанировал ему Рамон Монтойя. Напротив них, как бы спрятавшись от всех, сидела на полу и тихо плакала старушка, захваченная песней Антонио Чакона – солеарес в стиле Энрике Эль Мельисо. Вдруг старая цыганка встала и обратилась к Рамону Монтойе без особых предисловий:

«Юноша! Сыграй в той же манере, чтобы я станцевала!»

Рамон Монтойя из-за уважения к возрасту старушки начал аккомпанемент гитарой в стиле Эль Хересано. Старушка, стройная, как тополь, подняла руки и отбросила назад голову с впечатляющей величием. Одним этим движением она как бы осветила и оживила всех присутствующих. Если свобода достигнута, узнают ее сразу и все. Она начала свой танец. Танец какой-то необъяснимой подлинности. У Монтойи застыла на лице улыбка, а Чакон, который до этого никогда не пел для танцовщиц, дрожащими от волнения устами, с трепетом исполнил солерес в стиле Рамона Эль де Трианы.

Что это было? Какие силы управляли ею и освежали ее танец? Тайна.

Другая танцовщица, уроженка Херес-де-ла-Фронтеры – Ла Сордита, дочь гениального матера сигирийяс Пако ла Луса, танцевала несмотря на свою абсолютную глухоту.

Невообразимо!

Она великолепно держала ритм. Ее мастерству в танце завидовали многие из лучших танцовщиц той эпохи. Ведь тогда танец фламенко находился в самом рассвете и, как известно, конкуренция была огромной.

Пабильос де Вальядолид, который видел ее в кафе «Новедас» в Севилье, вероятно, когда она была уже абсолютно глухой, рассказывает:

«Танцевала прекрасно, хотя находилась далеко от музыкальной гармонии. Никогда не полагалась на свой слух. У нее стерильный и герметичный слух! И, однако, чудесно танцует в великолепной манере, наполняя свою фигуру гармонией и ритмом».

Был и другой известный танцор конца 19 века – Энрике Эль Хоробао де Линарес, который раскрыл секреты своего танца сапатеадо Антонио Эль де Бильбао.

Согласно Висенте Эскудеро, автору известной книги «Мой танец» (1947):

«Он был человеком очень сдержанным, особенно если это касалось секретов танца».

Но самое удивительное и необычное заключалось в том, что он имел один физический недостаток – был горбатым.

Вот мнение Висенте Эскудеро о его мастерстве:

«Он имел два горба. Один спереди, а другой сзади. Однако, несмотря на это, показывал прекрасный и восхитительный танец фламенко».

Одна танцовщица абсолютно глухая – Ла Сордита, другой танцор горбат – Энрике Эль Хоробао, а третий хромым – Энрике Эль Кохо.

И все легенды танца фламенко! Возможно ли такое в других искусствах!?

Рассвет балета фламенко

Новый этап, который охватывает приблизительно период от начала 20 века до наших дней, характеризуется сломом традиционных канонов и включением усложненных новшеств в форму и структуру танца фламенко. Появление танца фламенко на театральных сценах было интересно не только количеством нововведений, но и коренными изменениями творческого направления, которые оставили глубокие следы интеллектуальной обработки танца фламенко. Были годы, когда творческая деятельность многих известных писателей, поэтов, музыкантов и художников вращалась вокруг танца фламенко. Это люди, которые вторглись в жизнь танца фламенко и освободили его от старых формул и схем, превратив в новую форму танца – балет фламенко, который являлся театральным танцем и обозначился в первые тридцать лет 20 века. Он отделился от традиционного фламенко и вошел в группу европейского балета.

Балет фламенко, сделав такой большой сценический прыжок, изменился полностью. Танец фламенко, потеряв значение интимности и индивидуальности, превратился в коллективный танец и вместе с этим потерял былую свежесть, независимость и стихийность. Этот вакуум был заполнен обработанными хореографическими элементами из классического балета, которые требовали постоянных и скупулесных репетиций для достижения максимальной точности в движениях. К этому следует добавить и некоторые дополнения, в которых танец фламенко не нуждался в своей первоначальной среде, - сценография, включающая освещение и декорации.

И, наконец, два сценических нововведения, которые еще больше отдалили балетное искусство от корней чистого фламенко, - музыка, где гитара была заменена оркестром, и наличие сценария, которого придерживался танец. А это требовало присутствия в постановке танца дополнительно хореографа, композитора и, говоря театральным языком, одного либреттиста (сценариста). Собственно, фигура танцора фламенко заменялась танцовщиком балета. Оркестровка ритмов фламенко, перенесенных на театральную сцену, стала наиболее важным элементом в формировании балета фламенко. Появились оркестровые обработки ритмов самбрас, булериас, фарруки, алегриас и фандангос. С другой стороны, артисты, которые исполняли танец, строго следовали танцевальному сценарию. Наверное, такие новшества не совсем правильно рассматривать как эволюцию танца фламенко.

Параллельно с этими творениями существовал и традиционный танец фламенко, который также упрочил свое положение в театре, не претерпев каких-либо изменений, по крайней мере в своих базовых и основных стилях. Видоизменение танца фламенко привело к возникновению двух направлений – танца с народными корнями и хореографического танца. Существовали далекие предшественники таких танцев из «школы болеро», которые с большим успехом исполнялись в театрах 19 века; среди них назовем танец ронденья.

Танец фламенко для решительного прорыва до уровня балета и признания со стороны критиков и публики нуждался в новых именах и личностях. И всегда найдется творческая индивидуальность, наделенная вдохновением для того, чтобы сделать первый шаг в этом направлении.

Ла Архентина (1890-1936) – это артистическое имя танцовщицы Антонио Мерсе Луке, с которой начался исторический цикл балета фламенко. Родилась в далекой Аргентине, из-за чего и получила артистическое имя – Ла Архентина. Ее называли «матерью танца», «живой и чистой гармонией Испании» и «королевой кастаньет». Она безупречно исполняла традиционный танец, выделялась в танце болеро и в театральных танцах, изученных в школе своих родителей. В детстве она имела красивый голос, и отец – хореограф Королевского мадридского театра – пожелал, чтобы она посвятила себя пению. Можно было посочувствовать малышке, изучавшей столь суровую дисциплину, когда сердце ее было отдано танцу. И после смерти отца в 1903 году она бросила курсы пения и полностью посвятила

себя танцу. Когда в 1935 году Педро Масса, автор книги «Один урок танца в объяснении Ла Архентины», спросил ее, как формируется балерина, Антония Мерсе ответила ему со всей искренностью:

«Во-первых, необходима хореографическая база с преобладанием итальянской школы танца. Следует также изучать музыку и одновременно знакомиться с литературными произведениями. Неплохо получить представление о произведениях мастеров живописи, связанных с темой. И, наконец, необходимо познание глубинных истоков и истории танца, которому вы желаете посвятить себя. Так формировала я себя. Замечу вам, что говорю о балерине, а не о танцовщице фламенко».

И когда Педро Масса задал ей вопрос: «Не хотите ли сказать, что находитесь между балериной и танцовщицей?» - она ответила без колебаний: «Была танцовщицей, всегда!», и добавила:

«С помощью обучения – через технику – можно стать хорошей исполнительницей обычного танца балета фламенко. Но техника никогда не создаст подлинную танцовщицу. Не хочу сказать этим, что искусство танцовщицы свободно от общих правил. Божий дар быть танцовщицей рождается стихийно, потому что этого хочет Бог. Нет школ для подготовки танцовщиц, как нет их также для подготовки поэтов.

Чаще всего танцовщица появляется в связи с семейными традициями: танцовщица-бабушка, мать и вот – танцовщица-внучка... Иной раз, потому что с детства нравится все связанное с фламенко, внезапно появляется и вырастает изнутри некое чувство, и тогда из глубин души поднимается то, что касается гитарного звукоизвлечения, звучания куплета или обрисовывания линий разлетающейся юбки...

И я ощущаю себя танцовщицей, потому что родилась с этим горячим чувством внутри, которое преобразовывает, уничтожает и заставляет меня закрывать глаза, видеть и не видеть, и задохнуться при одном вдохе, и оживать при другом...»

Первая мировая война застала ее в России, откуда она возвратилась во Францию и вошла в испанскую труппу под названием «El Embujo de Sevilla». В этой труппе, где фигурировали такие мастера танца, как Фаико и Антонио Эль де Бильбао, она дебютировала в лондонском театре

«Альгамбра» в 1914 году. После возвращения из турне по Америке она в течение четырех лет готовила постановку работы М. де Фальи «Колдовская любовь». По совету великого композитора даже поехала в Гранаду для изучения танцев цыганок из Сакромонте, на которых базировалась при исполнении «Танца огня». Пока шли репетиции, она продолжала танцевать во Франции. И в 1925 году в театре «Трианон Лирик» представила работу «Танец огня» из «Колдовской любви» с таким успехом, что ошеломила критиков, мнения которых выглядели следующим образом:

«Это воспламеняющее исполнение!»

Ее приветствовали как главную балерину эпохи в Египте, Индии, на Филиппинах, в Китае, Японии, США, Австрии, Чехословакии, Швеции, Италии, Великобритании и других странах. Бесспорно, она стала международной звездой балета фламенко. Танец фламенко Ла Архентина выполняла в совершенном стиле, следуя старым правилам «чистого» танца. Например, сапатеадо всегда исполняла на месте, корпус был неподвижен, руки держала в карманах своего жакета.

Кульминацией ее карьеры стал май 1929 года. В этом месяце в парижском театре «Опера Комик» выступала первая труппа Испанского танца, т.е. первая труппа Испанского балета, которая проложила новую дорогу для испанских танцев фламенко. Балет «Колдовская любовь» как наиболее популярное произведение из всего балетного репертуара Испании был пронизан истинным духом фламенко. В музыкальную ткань балета естественно вплетались оркестровые ритмы, сочиненные Мануэлем де Фальей. Это ритмы фарруки в первой песне, ритмы гарротина в «Танце ужаса», мелодии самбрас и тьентос в «Ритуальном танце огня» и булериас в «танце огня». Завершали балет медленные солеарес и сигирийяс.

Это была наиболее «балетная» постановка, в отличие от первой версии 1915 года, исполненной Пасторой Империио (1885-1979), танцовщицей из Севильи, которую оценивали как «девушку, которая равноценна Империи» и называли «живой скульптурой огня».

Это были годы апогея танца и блеска Ла Архентины. И когда у нее спросили, что она думает о танце и чем для нее является танец, она ответила с абсолютной уверенностью:

«Во-первых, Красотой! И лишь потом Техникой!

Техника должна позволять балерине подняться на вершину красоты. Когда техника не служит этой наивысшей цели, вы понимаете, что она не служит ни для чего. И любопытно, что технике – столь существенному элементу в обыкновенном тане – нужно как бы скрыться при исполнении танца фламенко, потому что если этого не произойдет, то красота танца пострадает в значительной степени.

Поймете ли вы балерину, которая движет рукой или ногой, словно повторяя заученный урок?

Движение – это мой основной элемент в танце. Оно является главным элементом и у птиц. Я не стараюсь заимствовать у них абсолютную грацию! Однако чувствую себя связанной с ними крепким братством. Они являются для меня в некоторой степени «высокими» и «быстрыми» примерами. Красота их полета и взмахов крыльев раскрывает их радости и страхи, так же как и танец фламенко».

Висенте Эскудеро проявлял величайшее уважение к искусству танца Ла Архентины.

И, искренне чтя ее память», посвятил ее книгу под названием «Мой танец», опубликованную в 1947 году. В ней он написал следующие строки:

«Антония Мерсе была создателем школы танца столь подлинным и гениальным, что от нее отталкивались и к ней возвращались, претендуя или пытаясь передать универсальность испанского танца».

Когда-то кто-то сказал, что русская балерина Анна Павлова (1885-1931) была, несомненно, балериной века, Эскудеро добавил:

«А Ла Архентина была балериной всех веков!»

Он обосновал это следующим образом:

«Когда танцует Анна Павлова, создается впечатление, что она почти не касается поверхности пола. Она как птица в воздухе, как греческая статуя на невидимом пьедестале. Антония Мерсе также не касается таблао, и не

пренебрегает полетом. Но она умеет извлекать, в одном только движении, потоки ритмичных звуков, и, с другой стороны, воспринимает из воздуха чудесные вибрации. Поэтому мастерство моей соотечественницы несравненно».

Необходим был еще больший стимул и толчок для подтверждения за границей ценностей могущественного испанского танца. И совсем неожиданно представился такой случай, когда в 1915 году Сергей Дягилев (1872-1929) вместе со своей знаменитой труппой Русского балета приехал в Испанию. Он разглядел большие театральные-сценические возможности фламенко. Таким образом, Сергей Дягилев является вторым персонажем, который спровоцировал изменение танца фламенко. Воодушевленный красотой танца фламенко, он познакомился с этим искусством поближе и решил включить эти танцы в свой балет. Фламенко он представил в двух направлениях:

- как традиционное фламенко;

- как балет фламенко.

В Мадридском театре Эслава 7 апреля 1917 года был представлен спектакль под названием «Коррехидор и мельничиха».

Музыка к спектаклю была сочинена Мануэлем де Фальей и являлась его второй работой для балета. Так же, как в первой работе, в ней демонстрировались более чистые акценты фламенко:

Фаррука в «Танце мельника»,

Ритм булериас в первом куплете «Женушка, женушка...»

И фандангос в «Танце мельничихи».

Двумя годами позже его вновь поставили на сцене, но уже с небольшими поправками и под названием «Треуголка». Занавес, декорации и костюмы были созданы по эскизам Пикассо. Что касается танца, то Дягилев открыл для себя исключительного танцовщика Феликса Фернандеса Гарсиа (1893-1941) и договорился с ним о его участии в балете «Треуголка».

Еще одна загадка в истории танца фламенко!

Имеется много версий относительно этого договора, но известно, что в последний момент Феликса Эль Локо – артистическое имя Феликса Фернандеса Гарсиа – в роли мельника заменил русский танцовщик Леонид Мясин (1896-1979). Одни говорили, что согласно договору миссия Феликса заключалась исключительно в обучении мастерству танцовщиков Русского балета; другие – что он сам должен был танцевать в роли мельника.

Тамара Карсавина (1885-1978), которая исполняла роль жены мельника, раскрыла некоторые подробности того, что тогда происходило:

«Дягилев с целью подготовить меня к новой роли попросил выйти на просмотр танца Феликса в лондонском отеле «Савой». Было уже очень поздно, когда после ужина мы спустились в салон, где должен был танцевать Феликс Эль Локо. Я наблюдала за ним с восхищением и оцепенением, с открытым ртом, размышляя над той кажущейся сдержанностью, после которой был представлен порывистый инстинкт древнего ритуального танца. НЕ дожидаясь просьб, Феликс исполнял танец за танцем и пел гортанные и ностальгические песни своей страны в сопровождении гитары. Я чувствовала себя воодушевленной: забыла, что мы находимся в зале большого отеля, пока коридорные нам не сказали, что уже слишком поздно и спектакль должен быть завершен. Служащие отеля обратились также к Феликсу, но это ничего им не дало, потому что его «дух летал очень высоко и очень далеко».

Он не танцевал на премьере спектакля. Энрике Франко так рассказывает об этом случае:

«Никто не сомневается в том, что Феликс готовился и работал вместе с Мясиним. Даже Фалья пометил некоторые ритмы фарруки в партитуре, которая датирована июнем 1918 года, именем Феликс. Основное разногласие возникло во время обсуждения вопроса – кто должен танцевать фарруку в ночь премьеры в Лондонском театре «Альгамбра» 22 июня 1919 года. Некоторые авторы утверждали, что цыганский вид, включенный в партитуру, был предназначен для Феликса. И когда на афишах он не увидел своего имени, глубоко оскорбленный андалусский танцор покинул театр. После этого он вошел в церковь и перед алтарем поклялся порвать с танцем фаррука. Начиная с этого времени Феликс утратил рассудок и был помещен в приют Эпсона, где умер в 1941 году».

Почти двадцать два года он не принимал никого, кроме редких гостей – Леонида Мясина и Лидию Соколову (1896-1974), с которой его связывала необыкновенная дружба. А с Сергеем Дягилевым он больше никогда не встречался.

Эта работа, в отличие от первой версии, имела чрезмерную классическую направленность. Фаррука – танец мельника в балете «Треуголка», несомненно, оказалась самой яркой находкой как в музыкальном и хореографическом, так и в исполнительском отношении. Хотя Висенте Эскудеро считает, что фаррука носила здесь больше славянский характер, чем испанский, и в ней преобладали акробатические элементы, которые демонстрировал Леонид Мясин.

В то время как Сергей Дягилев и другие ставили собственные версии испанского танца по всему миру, наступил момент создания подлинно Испанского балета на национальном уровне.

Висенте Эскудеро из Вальядолида, еще одна выдающаяся личность, также пытался интеллектуализировать балет фламенко. С разницей в несколько лет относительно Ла Архентины он показывал танец фламенко необычайного темперамента «с беспощадными рывками и с головокружительным ритмом». Начиная свои быстрые перемещения, танцуя фарруку, и переходил на комическое тангильо. Шагая в ногу со временем, воодушевленный контактами с артистами других стилей, в частности с русской балериной Анной Павловой, он пускался в различные авантюры, внедряя авангардистские идеи в танец фламенко.

Так он создал цыганскую сигирийю, которую до него даже и не пытались танцевать, и впервые представил ее в мадридском театре «Эспаньоль» в 1940 году.

Никто лучше него не танцевал сигирийяс.

Свой танец он постоянно одухотворял искренностью и чистотой выражения, не покушаясь на правила, к которым он с самого начала был строг. Глубокий знаток техники танца, он всегда знал и умел подпитывать свое мастерство из чистой традиции испанского танца фламенко. Никогда не разрывал линию

танца и не обманывал взор публики взрывным динамизмом или ослепляющей красочностью.

Он создал особенный балет фламенко – интуитивный, не академический, сверхстилизированный. Во многих случаях он убирал из балета музыкальную поддержку, создавая ее самостоятельно – ногами, руками, пальцами и всем тем, что было под рукой. Интересным был проект, когда он танцевал свои сигирийяс между теньями на огромной сцене. Идея, связанная с современной хореографией.

В своей книге «Мой танец», опубликованной в 1947 году, он дает обширные ссылки на свое детство и свои первые похождения в мире танца фламенко. Она представляет огромную ценность для понимания фигуры и мастерства танцора. Из нее известно, что он не был цыганом, но все его детство проходило среди цыган.

Свои первые танцевальные шаги и переходы он делал на крышках емкостей для поливки улиц родного города. Он с таким усердием предавался эти упражнениям, что проводил целый день, переходя от одной крышки к другой для проверки их отличающихся звучаний. Это пристрастие принесло много неприятностей его отцу, вынужденному оплачивать штрафы за сломанные его каблуками крышки. Недовольство городских властей вынудило его искать другие «сцены». Так он нашел ствол дерева, выброшенного на берег течением реки Эскева, и продолжил свое обучение. Окончательно решив посвятить себя танцу фламенко, он уезжал из дома в соседние провинции для выступлений на площадях и в кафе во время праздников. Часто встречался с тореадорами на праздниках, которые полюбил на всю жизнь.

После путешествия в поезде придумал номер под названием «Поезд», ибо был вдохновлен перестуком колес. Он отбивал дробь со скоростью летящего на всех парах поезда. Особое восхищение вызывало воспроизведение каблуками прибытия и отбытия поезда на станциях. Удивительно точно показывал он снижение скорости на поворотах и возрастание на прямых участках. Потом он научился танцевать под гитару и без нее, под звук трущихся друг о друга двух сосновых шишек, под рычание львов, под удары молотка сапожника, а еще лучше – под кузнечный молот. Вспоминая о своем детстве, он говорил:

«Учился танцевать у котов и рассматривая подрагивающие листья на деревьях».

Благодаря победному шествию по сценам и подмосткам Пасторы Империи, Антонио Мерсе, Пилар Лопес, Ла Архентины, Висенте Эскудеро и других их современников танец фламенко достиг необычайных успехов и международного признания. Последние великие представители танца фламенко с его традиционными, подлинными корнями, с одной стороны, - Роса Дуран, Росарио, Мануэла Варгас, Матильде Кораль, Пепа Монте, Бланка Дель Рей, Мерче Эсмеральда, Кармен Кортес, Мануэла Карраско, Кармен Монтойя, Ла Чунга, Кармен Ледесма, Хуана Майя, Ангелита Варгас, с другой стороны в выдающемся строю мастеров современного фламенко – Антонио Руис, Кристина Ойос, Антонио Гадес, Алехандро Вега, Фарруко, Рафаэль де Кордова, Эль Гуито, Манолете, Конча Варгас, Марио Майя, Хоселе, Фаико Эредиа, Белен Майя, Эль Грило, Эва Йербабуэна, Хоакин Кортес, Марко Берриэль, Кристобаль Рейес и другие.

(Из книги Эль Монте Анди "Тайны забытых легенд")

Канте хондо. Тайна дуэнде

Согласно Академическому Словарю испанского языка слово «дуэнде» в одном из значений – «волшебство, очарование таинственного, загадочного и истинного пения».

У всего на свете есть своя тайна. А у дуэнде? Где она скрыта, и где ее корни?

Дуэнде – не абстракция, не иллюзия и не вымысел романтиков и поэтов. Его существование для многих исполнителей фламенко – это реальность, в которую они искренне верят. Важно одно – подобрать ключ. Один поворот ключа – завеса над тайной дуэнде приподнята, и ты во власти извечного Света, готовый к схватке с Вечностью. Сладостная боль и трепет удовольствия пронизывают душу и заставляют вибрировать плоть. Чаще всего дуэнде проходит мимо или появляется, когда совсем не ждешь. Никто из профессионалов фламенко не отважится сознаться, что никогда не ощущал и не чувствовал присутствия дуэнде.

Утонченное и деликатное мнение испанского поэта Хоакина Ромеро Мурубей по поводу истинного дуэнде гласит:

«Дуэнде в пении фламенко появляется в течение одной тысячной доли секунды и не всегда, а лишь в редчайших случаях. Смешны и глупы певцы, которые полагают, что дуэнде можно вызвать искусственно – путем прерывания ритма и гортанными судорогами».

Неизвестны истоки и не изведаны тропы, ведущие к дуэнде.

Чато де ла Исла (1926), один из великих певцов из Сан-Фернандо (Кадис), верит в моментальное вдохновение и считает, что дуэнде приходит внезапно, «как икота».

Путь к душе и поиск тайников сердца искали многие: от изнуренных аскетов до изоощренных мистиков.

Возможно, истоки дуэнде следует искать в традиционной суфийской музыкальной культуре.

Осмысление процессов движения и возникновения дуэнде можно обнаружить в древнеарабских трактатах по музыке. В арабском мире дозволенность музыки оправдывалась ее способностью «приводить душу в движение». Это состояние измененного сознания называлось словом «хал».

Танец – это вовсе не то, когда ты все время прыгаешь,

Когда, выпив, ты, подобно пылинке, взлетаешь в воздух.

Танец – это когда ты уходишь из обоих миров,

Рвешь сердце, и дух твой возносится.

(Маснави)

В исламе не существовало своей культовой музыки. В последующем этот пробел был восполнен мистиками – суфиями.

Из чтения священного Корана нараспев и вырос зикр – ритуальное поминание имен и эпитетов аллаха. Эти слушания (сама) на ранних стадиях развития суфизма должны были проходить в уединенном месте, для того

чтобы лучше сосредоточиться и не ввергать в смущение окружающих. Массовые экстатические состояния, будь то рецитация священных текстов, ритмические телодвижения или само слушание, могли длиться сутками без отдыха.

Великий шейх суфизма аль-Газали (1058-1111) о воздействии пения на внутренний мир верующего в трактате «Воскрешение наук о вере» пишет:

«Знай, что пение более способно приводить в экстаз, чем Коран, в семи смыслах...»

До сих пор в арабском мире популярна притча о пророке Дауде (библейский Давид), о которой сообщает другой мистик аль-Худживири (ум. 1071) в труде «Раскрытие сокровитного за завесой». Суть притчи вкратце такова:

«Аллах превратил глотку Дауда в волшебную флейту. От ее звуков останавливались реки, падали птицы с небес, собирались на ее звуки люди, никто не мог ни есть, ни спать – только слушали: всем овладевал экстаз. Тот, кому было дано постигать в музыке ее высшую суть, слышал в его голосе эманацию Истины».

Таким образом, как и дуэнде, хал – возвышенное настроение, сильное волнение, полное опьянение, потеря контроля над внешним миром, уход в себя и т.д.

Все чувствует душа, - это хал или дуэнде.

Цыгане, тяготевшие к арабско-персидской музыкальной культуре, продолжали заимствовать из нее все новые и новые элементы. И сделали для себя главный вывод, что связь поэтического слова и определенного ритма способна оказать возбуждающее воздействие на разум сама по себе. До сих пор почитаема в их песнях мистическая поэзия суфиев-поэтов, например, арабско-андалусского мыслителя, мистика и поэта Ибн Араби.

В леки Ф. Г. Лорки «Дуэнде, тема с вариациями», впервые прочитанной весной 1930 года в Гаване, по поводу этой связи с арабской музыкой говорится следующее:

«Приближение дуэнде знаменует ломку канона и небывалую, немислимую свежесть — оно, как расцветшая роза, подобно чуду и будит почти религиозный восторг.

В арабской музыке, будь то песни, танец или плач, дуэнде встречаются неистовым «Алла! Алла!» («Бог! Бог!»), что созвучно «Оле!» наших коррида и, может быть, одно и то же. А на испанском юге появлению дуэнде вторит крик души: «Жив господь!» — внезапное, жаркое, человеческое, всеми пятью чувствами, ощущение бога, но милости дуэнде вошедшего в голос и тело плясуньи, то самое избавление, напроць и наяву освобождение от мира, которое дивный поэт XVII века Педро Сото де Рохас обретал в семи своих садах, а Иоанн Лествичник — на трепетной лестнице плача.

Если свобода достигнута, узнают ее сразу и все: посвященный — по властному преобразению расхожей темы, посторонний — по какой-то необъяснимой подлинности».

Дуэнде — это таинственная сила и мощь, которыми овладевает сердце и душа человека. Его можно только почувствовать, и никто не объяснит словами. Это как состояние опьянения или мистического озарения, тайну которого можно раскрыть для себя, лишь выпив бокал вина (символ Божественной истины у мистиков). И невозможно всколыхнуть душу без очередного глотка, который осеняет сердце благодатью, заставляя переживать, творить, любить и таневать.

«Не знал истинной жизни в мире тот, кто жил в трезвости, кто не умирал опьяненный вином, лишенный разума», -

Говорит суфий-мистик, формулируя застольный мотив традиционной суфийской лирики.

Антонио Майрена (1909-1983), необыкновенный певец и исследователь фламенко, который годами изучал пение фламенко, верил в дуэнде.

«У меня были моменты транса, это то, что называют также моментами экстаза. Это чувство полного отрешения и присутствия в другом мире. Это великое ощущение. Мой дух как будто находился в далеком плену, а просыпаясь от летаргии и плена, чувствую себя свободным и слегка изнуренным от моих интимных переживаний».

Из многочисленных высказываний по поводу дуэнде особо следует выделить суждения испанского поэта Ф. Г. Лорки. Отчеканил понятия - «мрачные звуки», «культура в крови», «черное туловище фараона», - без которых язык фламенко был бы достаточно бедным. В этих высказываниях заметно желание автора осветить сущность и значимость дуэнде.

Несколько его соображений и строк из вышеупомянутого доклада «Дуэнде, тема с вариациями»:

«По всей Андалузии - от скалы Хаэна до раковины Кадиса - то и дело поминают дуэнде и всегда безошибочно чувствуют его. Изумительный исполнитель деблы, певец Эль Лебрихапо говорил: "Когда со мной дуэнде, меня не превзойти". А старая цыганка-танцовщица Ла Малена, услышав, как Брайловский играет Баха, воскликнула: "Оле! Здесь есть дуэнде!" - и заскучала при звуках Глюка, Брамса и Дариуса Мийо.

Мануэль Торрес, человек такой врожденной культуры, какой я больше не встречал, услышав в исполнении самого Фальби "Ноктюрн Хенералифе", сказал поразительные слова: "Всюду, где черные звуки, там дуэнде". Воистину так.

Великий андалузский артист Мануэль Торрес сказал одному певцу: "У тебя есть голос, ты умеешь петь, но ты ничего не достигнешь, потому что у тебя нет дуэнде".

Дуэнде возможен в любом искусстве, но, конечно, ему просторней в музыке, танце и устной поэзии, которым необходимо воплощение в живом человеческом теле, потому что они рождаются и умирают вечно, а живут сиюминутно. Часто дуэнде музыканта будит дуэнде в певце, но случается и такая поразительная вещь, когда исполнитель преодолевает убогий материал и творит чудо, лишь отдаленно сходное с первоисточником. Так Элеонора Дузе, одержимая дуэнде, брала безнадежные пьесы и добивалась триумфа; так Паганини - вспомним слова Гете - претворял в колдовскую мелодию банальный мотив, так очаровательная девушка из Пуэрто-де-Санта-Мария на моих глазах пела, танцуя, кошмарный итальянский куплетик "О Мари!" и своим дыханием, ритмом и страстью выплавляла из итальянского медяка упругую змею чистого золота. Все они искали и находили то, чего

изначально не было, и в дотла выжженную форму вливали свою кровь и жизнь. Лишь к одному дуэнде неспособен, и это надо подчеркнуть, - к повторению. Дуэнде не повторяется, как облик штормового моря».

Предполагается, что фигура певца была звучащим сознанием андалусского народа, которое давало выход боли, страданиям и радости. В пении хондо кантаор, раскрывая душу народа, страдает и отчаивается, радуется и смеется.

Я о грусти моей расскажу в песне.

Потому что петь – значит плакать.

Я о радости моей расскажу в танце,

Потому что танцевать – значит смеяться.

(Андалусская песня)

Исполнитель фламенко, интуитивно чувствующий магическую силу «мрачных звуков», вместе с личной мимикой в пении и магией жестов в танце раскрывает свой внутренний мир, где скрыты тайны дуэнде.

Дуэнде является промежуточком между его земной и божественной сущностью или между внешним и внутренним миром. Обладатель сердца и дуэнде полностью погружен в себя и отделен от внешнего мира.

Прибытие дуэнде дает ощущение свежести и правдивости. И нет более правдивых слов, фраз, жестов, которые вырываются из дремлющих глубин памяти исполнителя. Если певец одержим дуэнде, то он отрывает от себя каждое слово с таким внутренним страданием, будто вырывает частицу своей плоти и существа. Эти звуки и стоны проникают до самых глубин, раскалывают душу слушателя и являются свидетельством борьбы, которая глубоко скрыта и едва видна в жесте и мимике артиста. Они представляют реальную силу, которая давит и вырывается наружу, вызывая трепет удовольствия и сладостную боль.

Это как нарисованное живое действие, когда певец способен извлечь испытываемые им чувства и переживания до самых глубин»:

Ф. Гарсия Лорка говорит о чудесных «кантаорах» - о певцах, которые «вызывают мелодии из спящих глубин»:

«Эти черные звуки - тайна, корни, вросшие в топь, про которую все мы знаем, о которой ничего не ведаем, но из которой приходит к нам главное в искусстве. Испанец, певец из народа говорит о черных звуках – и перекликается с Гете, определившим дуэнде применительно к Паганини: "Таинственная сила, которую все чувствуют и ни один философ не объяснит". Итак, дуэнде - это мощь, а не труд, битва, а не мысль. Помню, один старый гитарист говорил: "Дуэнде не в горле, это приходит изнутри, от самых подошв".

Если не видно лица исполнителя, его переживаний и присутствия дуэнде, то песня кажется не достигшей наполненности и не передающей до конца своей сущности.

Поэтому песни хондо традиционно исполнялись в небольших и маленьких двориках.

В атмосфере, когда певца было так же видно, как и слышно, выразительность мимики и жестов приближала слушателей к чувствам исполнителя и заставляла невольно сопереживать ему. В этом бормотании и волнистых перекатах голоса присутствовал дух откровения, как если бы он исповедовался и раскрывал самое сокровенное.

Такое впечатление оставляет пение хондо первоначальных стилей фламенко (мартинете, тона, дебла, солеа, сигирийя).

Мануэль Эль Агухета (1939), уроженец Хереса, - гений пения хондо и вечный странник, путешествовавший в поисках «великого пения» и дуэнде, всегда носил с собой портрет мастера «мрачных звуков» Мануэля Торре, считая его своим учителем и другом. Мощь и благородство всегда присутствуют в его архаичном голосе:

«Я пою изнутри одиночества, потому что в глубине моей ночи, в глубочайшем истоке моего пения хондо я одинок. Потому что мои пшеничные поля, мои подсолнухи, наполненные солнцем, скрыты во мраке».

А когда во время записи у него спросили: «Что ты желаешь спеть, Мануэль?», он ответил: «Мартинете и сигирийяс». И на вопрос: «А что еще?», ответил: «Остальное все лишнее».

Пение хондо заманивает загадочностью, таинственностью древних возгласов находящегося в лирическом трансе исполнителя. Это исполнение, пронизанное отчаянием, но не злобой, это голос, что идет уже не из гортани и не из груди, а из всего тела.

Это пение отрешенным голосом, который вначале разрушает ноты, а затем вновь их рождает для передачи слушателям.

Между криком и стоном, исходящим из глубин, не остается ничего, кроме голоса, который обжигает сердце, грудь и горло певца.

Иногда это настолько сложно, что требует полного сосредоточения в ожидании приближения дуэнде, что так же прекрасно, как и сама песня. В этот момент певец как бы устанавливает связь с внутренним ритмом сердца, аккомпанементом гитары, дыханием слушателя.

Наверное, этим можно объяснить привычку многих исполнителей петь с закрытыми глазами.

Это лица, исполненные глубокого внутреннего смысла, которые ведут поиски спящего дуэнде, чтобы разбудить его и вернуть все величие и всю печаль любви.

Жесты в песне, танце и при игре на гитаре – это необходимый и очевидный признак присутствия личности и дуэнде. Они являются подтверждением выразительности, глубины, чистоты и интимности, которую выражает мягкий или грубый, но всегда скорбящий голос певца.

Руки напряжены, иногда трепещут. Они ничего не доказывают. Они не прилагают усилий, чтобы привлечь к себе внимание. Руки певца фламенко

являются знаком искренности и присутствия дуэнде. Они чутко откликаются на чувства, переживания и боль, что идут из глубин души, которые голос может прятать. Но руки не могут лгать. Если они обманывают, то это очень легко заметить: они становятся грубыми и хвастливыми.

Ансельмо Гонсалес Климент (1927-1988), автор книги «Фламенкология», рассказывая о певице из Утреры – Фернанде де Утрера (1923), «лучшей исполнительницей солеа всех времен», говорил, что ее голос был инструментом, который передавал волнение и дрожь в каждом из стихов:

«Она владела глубоким чувством гармонии и дуэнде. Ее выразительный жест свидетельствовал о страдании, от которого нам не ускользнуть. В течение нескольких секунд мы втягиваемся в глубину ее тайны. Фернанда осаждает, наводняет, ранит, вторгается».

Лишенный дуэнде жаждет его, а достигнув, жаждет того, что за ним. Ведь опьяненный не ведает о своем опьянении, а наслаждающийся знает не о своем наслаждении, а лишь о том, чем он наслаждается.

Что хотела выразить певица Тиа Аника Ла Пириньяка, говоря, что когда она поет приятным голосом, она чувствует кровь?

Чего желал певец Эль Чоколате, когда следил, чтобы во время пения его окружали только приятные лица?

Что чувствовал Маноло Караколь, заверяя, что когда он вдохновенно пел, то почти не ведал, что творил, «как будто он переносился на арену боя быков и, воодушевленный, не чувствовал перед собой опасности»?

Сколько еще необъяснимого и загадочного скрывается за дуэнде?

(Из книги Эль Монте Анди "Тайны забытых легенд")